





Université de Montréal

**Mélancolie postcoloniale :**  
**Relecture de la mémoire collective et du lieu**  
**d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et**  
**Émile Ollivier**

par

Isao Hiromatsu

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade du doctorat  
en littératures de langue française

Janvier, 2012

©Isao Hiromatsu, 2012

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

**Mélancolie postcoloniale :**  
**Relecture de la mémoire collective et du lieu**  
**d'appartenance identitaire chez Patrick Chamoiseau et**  
**Émile Ollivier**

Présentée par :  
Isao Hiromatsu

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis, président-rapporteur  
Lise Gauvin, directeur de recherche  
Christiane Ndiaye, membre du jury  
Joubert Satyre, examinateur externe

## Résumé

La présente thèse vise à analyser le thème de la *mélancolie postcoloniale* et son utilisation stratégique dans huit romans de Patrick Chamoiseau (*Solibo Magnifique*, *Texaco*, *Biblique des derniers gestes* et *Un dimanche au cachot*) et d'Émile Ollivier (*Mère-Solitude*, *Passages*, *Les urnes scellées* et *La Brûlerie*). Sous l'éclairage de la psychanalyse et de la critique postcoloniale, nous définissons cette notion fondamentale comme suit : un psychisme ambivalent entraîné par la perte ou le manque de certains objets d'attachement — objets qui sont en l'occurrence la mémoire collective et/ou le lieu d'appartenance identitaire. Comment et pourquoi ce thème se manifeste-t-il dans notre corpus ? Notre hypothèse est que l'utilisation dudit thème serait plus le résultat de leur choix stratégique que l'effet de leur état psychique. C'est afin d'examiner leurs propres problématiques de construction et perception identitaires dans le contexte postcolonial que ces écrivains mettent en récit une telle situation de manque mnémonique et spatial à travers l'écriture romanesque.

Afin de mieux élucider la manifestation textuelle de ce thème, nous divisons celui-ci en deux motifs : la « non-histoire » et le « non-lieu ». En nous appuyant principalement sur les réflexions d'Édouard Glissant, de Takayuki Nakamura et de Marc Augé, nous définissons ces concepts comme deux aspects de la mélancolie postcoloniale : situation de manque de la mémoire collective et celle du lieu d'appartenance identitaire. Nos analyses de ces deux motifs sur un plan stylistique, narratologique, structurel et théorique permettent d'examiner de plus près les points de convergence et de divergence entre l'écriture romanesque de Chamoiseau et celle d'Ollivier.

En nous fondant sur les quatre études dans la deuxième partie concernant la mise en récit de la non-histoire, nous analysons les utilisations stratégiques de ce motif afin de voir la mise en récit de la « vision prophétique du passé » (É. Glissant). Nous elucidons ensuite en quoi consiste cette vision temporelle paradoxale : choix de genres littéraires tels que le récit policier

(*Mère-Solitude* et *Solibo Magnifique*) et le récit du retour au pays natal (*Les urnes scellées* et *Bibliques des derniers gestes*). Ce choix narratif se réfère toujours à ce que nous nommons la méthode inductive de la narration. La troisième partie, composée encore de quatre études, éclaire les stratégies de la description du lieu. Nous en déduisons une modalité *sui generis* de la description spatiale que nous appelons, d'après Marc Augé, l'« évocation prophétique d'espaces ». Cette stratégie descriptive se représente notamment par la spatialisation métaphorique de l'identité créole (*Texaco* et *Un dimanche au cachot*) ou migrante (*Passages* et *La Brûlerie*).

En conclusion, nous résumons ces analyses pour en extraire les points communs et divergents entre les utilisations stratégiques de la mélancolie postcoloniale chez Chamoiseau et Ollivier. Entre autres aspects, nous constatons que la mise en récit de la vulnérabilité due à la mélancolie postcoloniale constitue leur positionnement esthétique et éthique afin qu'ils puissent réfléchir aux constructions et perception identitaires au sein du monde actuel devenu plus que jamais flou et fluide.

**Mots-clés :** Patrick Chamoiseau, Émile Ollivier, mélancolie postcoloniale, non-histoire, non-lieu, vision prophétique du passé, évocation prophétique d'espaces

## Abstract

The purpose of this doctoral thesis is to analyse the theme of *postcolonial melancholia* and that strategic utilization in eight novels of Patrick Chamoiseau (*Solibo Magnifique*, *Texaco*, *Biblique des derniers gestes* et *Un dimanche au cachot*) et Émile Ollivier (*Mère-Solitude*, *Passages*, *Les urnes scellées* et *La Brûlerie*). From the perspective of psychoanalysis and postcolonial criticism, we define this fundamental notion in the following manner : an ambivalent psychology produced by the loss or lack of some objects of attachment — objects which in this instance are the collective memory and/or the place of belonging. How and why does this theme manifeste itself in our corpus ? Our hypotheses is that the utilization of this theme would be their strategic choice rather than their psychological condition. It is in order to dissect their own problematics of identity construction and perception in the postcolonial contexte that these authors put into narrative form such situations of mnemonic and spatial lack through the writing of these novels.

For the purpose of better clarifying the textual appearance of this theme, we divide it into two motifs : the « non-history (non-histoire) » and the « non-place (non-lieu) ». According to the reflections of Édouard Glissant, Takayuki Nakamura and Marc Augé, we define these concepts as being respectively one of the aspects of the postcolonial melancholia : a situation of lack of the collective memory and of the place of belonging. Our analyses of these two motifs from the stylistic, narratological, structural and theoretical perspectives make it possible to examine with meticulous care the points of convergence and divergence of the novel writing between Chamoiseau and Ollivier.

Based on four studies in the second part which concerns putting in narrative form of the non-history, we deduce that their strategic utilizations of this motif are actualized by « prophetic vision of past » in the glissantian meaning. We clarify subsequently what this paradoxal vision of time consists in : a choice of the literary genres such as the detective novel (*Mère-Solitude* et

*Solibo Magnifique*) and the return to the native land (*Les urnes scellées* et *Biblique des derniers gestes*). This narrative choice is always supported by what we call the inductive method of narrating. The third part, composed again of four individual studies, throws light on strategies of spatial description. We abstract from these studies a way *sui generis* of the spatial description which we call, in Augé's words, the « prophetic evocation of spaces ». This descriptive strategy is represented notably by the metaphorical spatialization of creole identity (*Texaco* et *Un dimanche au cachot*) or migrant identity (*Passages* et *La Brûlerie*).

In conclusion, we summarize these eight studies to extract the points of convergence and divergence between the strategic utilizations of the postcolonial melancholia in Chamoiseau and Ollivier. Prominently, we notice that the work of putting into narrative form the vulnerability due to the postcolonial melancholia constitutes their aesthetical and ethical standpoints so that they can reflect the identity construction and perception within the today's world which is more blurred and fluid than ever before.

**Keywords :** Patrick Chamoiseau, Émile Ollivier, postcolonial melancholia, non-history, non-place, prophetic vision of past, prophetic evocation of space





<b>Chapitre 2 Écrire l'oralité en péril : stratégie d'autoreprésentation dans <i>Solibo Magnifique</i></b>	88
Introduction	88
2.1. Comment percevoir l'énigme de la mort de Solibo Magnifique	91
2.1.1. Un récit policier : la mort symbolique du conteur Solibo	91
2.1.2. Corrélation des personnages	93
2.1.3. Échec de l'enquête du personnage Chamoiseau	95
2.2. Stratégie narrative pour ressusciter l'oralité dans l'écriture	97
2.2.1. Autoreprésentation de l'auteur : la mise en récit du processus de la narration	97
2.2.2. De l'écrit à <i>é kpii</i> : la structuration tripolarisée du récit	101
2.3. Problématique de l'oralité chez Chamoiseau	102
2.3.1. Passage manqué de l'oralité à la littérature aux Antilles françaises	103
2.3.2. Mise en scène du conteur créole dans le texte : conteur comme « gardien des mémoires »	106
2.3.3. Recréer le « Nous » : l'oralité comme mémoire collective	109
Conclusion	112
<b>Chapitre 3 Identité migrante ou impossible dans <i>Les urnes scellées</i></b>	114
Introduction	114
3.1. Analyse thématique-générique du récit	116
3.1.1. Récit policier : la quête du mystère de la mort de Samuel Soliman	117
3.1.2. Récit du retour au pays natal : la quête identitaire d'Adrien Gorfoux	121
3.2. Analyse des structures narratives du récit	125
3.2.1. Le narrateur comme conteur créole	126
3.2.2. Intertextualité interne : les « hâbleurs » et les humeurs comme « télédiol »	129
3.2.3. Intertextualité externe : le discours de la politique insulaire	131
3.3. Analyse de la construction du récit	134
3.3.1. Temporalité non chronologique : circularité et spirauté	134
3.3.2. Fragmentation typographique : l'hésitation des narrateurs	136
Conclusion	138
<b>Chapitre 4 Stratégie narrative dans <i>Biblique des derniers gestes</i></b>	140
Introduction	140
4.1. Chronique de la mort annoncée du personnage principal	143
4.1.1. La composition du récit et l'intrigue	143
4.1.2. Construction du protagoniste Balthazar Bodule-Jules	146
4.2. Glissement de fonction du narrateur-personnage	148
4.2.1. De l'écrivain au « Marqueur de paroles » : le marquage des « Traces-mémoires »	148
4.2.2. Du « Marqueur de paroles » au « Guerrier de l'imaginaire »	152
4.2.3. « Esthétique du conteur » : la mélancolie née de la mort du protagoniste	155

4.3. Structure de la narration : mélancolie postcoloniale dans l'autofiction	158
4.3.1. Structure autoréférentielle de la narration : comparaison de <i>Texaco</i> et de <i>Biblique des derniers gestes</i>	158
4.3.2. Triple mélancolie du protagoniste, du narrateur et de l'auteur	164
Conclusion	167

### TROISIEME PARTIE : COMMENT DÉCRIRE LE « NON-LIEU » ?

	170
--	-----

#### Chapitre 1 Mémoire et lieu de créolité dans *Texaco* : création de l'habitat créole

Introduction	171
1.1. Conquête du quartier Texaco dans la situation postcoloniale	173
1.1.1. Construction du roman <i>Texaco</i> : du non-lieu à la conquête du lieu habitable	173
1.1.2. Configuration des lieux principaux dans le récit	176
1.1.3. Quartier Texaco comme lieu de mémoire	181
1.2. Comment narrer le non-lieu et la conquête du lieu d'appartenance ?	188
1.2.1. Fonctions du « marqueur de paroles » dans <i>Texaco</i>	188
1.2.2. Entrelacs de « Je » et de « Nous »	191
1.2.3. Narration au croisement de plusieurs couches spatio-temporelles	194
1.3. Réflexions du lieu chez Chamoiseau	196
1.3.1. Contexte théorique du lieu chez Chamoiseau	196
1.3.2. Conquête du lieu d'appartenance dans la situation postcoloniale	200
Conclusion	203

#### Chapitre 2 Exil et « non-lieu » : la spatialisation de l'identité migrante dans *Passages*

Introduction	205
2.1. Récit de la mort et description du non-lieu	206
2.1.1. Port-à-l'Écu : l'isolement insulaire	208
2.1.2. Montréal : l'isolement insulaire urbain	210
2.1.3. Miami : un « point de tangence » péninsulaire	213
2.2. Comment raconter la situation de non-lieu ?	214
2.2.1. Narrateur comme « souffleur »	214
2.2.2. Re-tourner et re-voir	217
2.2.3. Bipartition du récit et son point de tangence	218
2.3. Problématique du non-lieu dans la littérature de l'exil	220
2.3.1. Évaluation <i>positive</i> de l'exil	220
2.3.2. Du lieu insulaire au lieu péninsulaire	222
2.3.3. Identité comme configuration spatiale	224
Conclusion	225

#### Chapitre 3 Remémoration créative dans *Un dimanche au cachot*

Introduction	227
3.1. Ambivalence symbolique du cachot des esclaves	229
3.1.1. Résumé du récit	229

3.1.2. Description du cachot dans la première histoire.....	230
3.1.3. Description du cachot dans la seconde histoire.....	233
3.2. Comment narrer le cachot : deux symbolismes du cachot.....	235
3.2.1. Pluralité des narrateurs : le moi du narrateur comme cachot.....	235
3.2.2. Porosité de la structure du récit : le récit comme cachot.....	238
3.3. Remémoration créative ou invention de l'espace.....	242
3.3.1. Espace forcé et la redécouverte de « Traces-mémoires ».....	242
3.3.2. Remémoration créative : le cachot comme « non-espace ».....	244
Conclusion.....	247
<b>Chapitre 4 L'énigme de l'enracinement dans <i>La Brûlerie</i></b> .....	249
Introduction.....	249
4.1. Où s'enraciner : description des lieux principaux.....	251
4.1.1. Description du lieu d'accueil : la ville de Montréal.....	252
4.1.2. Description du lieu natal : République d'Haïti.....	254
4.1.3. Description du lieu de transit : la Côte-des-Neiges et le café La Brûlerie.....	255
4.2. De <i>Qui était-il ?</i> à <i>Où était-il ?</i> : structure de la narration.....	257
4.2.1. Qui raconte le récit ? : Jonas comme « homme-récit ».....	257
4.2.2. De <i>Qui était-il ?</i> à <i>Où était-il ?</i> : Virgile dans le labyrinthe.....	260
4.3. Romancier comme décrypteur de lieux : repérages des lieux d'appartenance identitaire.....	263
4.3.1. Ollivier comme cartographe : mise en réseau de lieux.....	264
4.3.2. Ollivier comme mésologue : décrypteur de symbolismes de lieux.....	267
4.3.3. Spatialisation de l'identité migrante : entre le passage et l'enracinement.....	269
Conclusion.....	272
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....	275
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	286

## Liste des tableaux

Tableau 1 : Corrélation des personnages dans <i>Solibo Magnifique</i> .....	94
Tableau 2 : Structure des pronoms grammaticaux dans <i>Solibo Magnifique</i> .....	98
Tableau 3 : Structure du récit dans <i>Solibo Magnifique</i> .....	101
Tableau 4 : Structure du récit dans <i>Biblique des derniers gestes</i> .....	144
Tableau 5 : Structure narrative dans <i>Biblique des derniers gestes</i> et dans <i>Texaco</i> .....	159

## Liste des figures

Figure I : Méthode inductive et méthode déductive de la narration.....	81
Figure II : Structure narrative dans <i>Un dimanche au cachot</i> .....	240

## Liste des sigles

### Ouvrages de Patrick Chamoiseau (ordre alphabétique)

<i>BDG</i> .....	Biblique des derniers gestes (2002)
<i>DC</i> .....	Un dimanche au cachot (2007)
<i>EC</i> .....	Éloge de la créolité (1989)
<i>EPD</i> .....	Écrire en pays dominé (1997)
<i>EVHM</i> .....	L'esclave vieil homme et le molosse (1997)
<i>LC</i> .....	Lettres créoles (1991)
<i>SM</i> .....	Solibo Magnifique (1988)
<i>TX</i> .....	Texaco (1992)

### Ouvrages d'Émile Ollivier (ordre alphabétique)

<i>BR</i> .....	La Brûlerie (2004)
<i>MS</i> .....	Mère-Solitude (1983)
<i>PA</i> .....	Paysage de l'aveugle (1977)
<i>PS</i> .....	Passages (1991)
<i>RP</i> .....	Repérages (2001)
<i>US</i> .....	Les urnes scellées (1995)

## Remerciements

La présente thèse n'aurait jamais pu voir le jour sans de nombreux aides et conseils, explicites ou implicites, de la part de diverses personnes tout au cours de mes études doctorales au Québec et au Japon. Avant tout, je tiens à exprimer toute ma gratitude envers Lise Gauvin, ma directrice de recherche, pour tous ses conseils généreux qui m'étaient toujours inspirants et pertinents. Ses diverses études sur les littératures francophones n'ont cessé de m'inciter à reconsidérer et ciseler mes propres recherches même avant mon entrée en programme de doctorat dans le Département des littératures de langue française à l'Université de Montréal en septembre 2006.

Ensuite, je voudrais exprimer mes remerciements envers les professeurs du Département de langue et littérature françaises à l'Université du Tohoku, mon université natale — Hiroshi Abe, Tsutomu Imai, Yann Mevel et Taku Kuroiwa sans jamais oublier Yukuo Saito, mon ancien directeur de recherche au Japon en retraite depuis le printemps de 2008. Après mes études en licence de droit à l'Université Keio, ils m'ont bien accueilli dans leur programme de maîtrise, ensuite de doctorat, à la fois pour m'initier aux études littéraires et pour me faire voir les diverses possibilités de ce domaine d'étude. De retour au Japon, je souhaiterais de faire de mon mieux afin de développer avec eux les études francophones sur l'archipel nippon même dans la situation difficile d'après la catastrophe naturelle.

J'en suis reconnaissant à Kunio Tsunekawa et aux membres de l'Association japonaise des études québécoises, surtout Yasukazu Obata et Hidehiro Tachibana. Sans leurs études préliminaires des littératures francophones sur l'archipel du Japon, je n'aurais même pas eu une chance de savoir l'existence des ouvrages littéraires francophones hors-hexagonaux.

Pendant mes études doctorales à l'Université de Montréal, j'ai eu le plaisir de recevoir en mai 2011 une bourse Émile Ollivier et un prix d'encouragement de la Société japonaise de langue et littérature françaises. Bien que ladite bourse soit destinée principalement à une étude qui ne concerne



pas directement la présente thèse (l'histoire éditoriale des œuvres littéraires d'Émile Ollivier), cette bourse m'a encouragé à continuer mes études doctorales. Le prix d'encouragement de la Société japonaise de langue et littérature françaises (la plus grande société savante dans le domaine d'études françaises au Japon) m'a permis de terminer la rédaction de la présente thèse. Je remercie sincèrement le Comité consultatif chargé d'assurer le suivi de la Politique d'adaptation à la diversité culturelle, la Division de la gestion de document et des archives à l'Université de Montréal ainsi que la Société japonaise de langue et littérature françaises pour leurs précieux appuis financiers.

Je voudrais exprimer également toutes ma reconnaissance envers mes amis au Québec et au Japon, à savoir Mylène Dorcé, Pamela Faudemer, Yumiko Kinoshita, Junichiro Koji, Joël Laban, Takayuki Nakamura et Arol Pinder. Leurs conseils et aides généreux, explicites ou non, m'ont incité à reconsidérer les fondements de mes recherches, mon parcours académique ainsi que la vie quotidienne parfois devenue déprimante sur ce lieu de séjour de longue durée.

Enfin, je tiens à remercier vivement mes parents pour leur aide toujours inconditionnelle dans mes études universitaires, que ce soit au Japon, en France ou au Québec. Chaque fois que je me suis trouvé dans un état critique en matière de recherches universitaires, ils m'ont indiqué, en tant que parent et professeur, des solutions possibles à mes difficultés.



## **INTRODUCTION GENERALE**

## Champ d'analyse et choix des auteurs : Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier

Il y a déjà assez longtemps que les littératures franco-antillaises obtiennent droit de cité dans le domaine d'étude de la « francophonie littéraire »<sup>1</sup>. En effet, de nombreux chercheurs étudient présentement les créations littéraires antillaises en France et en Amérique du Nord de même que dans d'autres pays francophones ou non francophones<sup>2</sup>. Un tel engouement pour les « lettres créoles »<sup>3</sup> est suscité, notamment, par la parution d'un manifeste politico-littéraire *Éloge de la créolité*<sup>4</sup> et par l'attribution du prix Goncourt au roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau<sup>5</sup>. On a donc tendance à considérer la littérature martiniquaise comme représentante privilégiée de la diversité et de la fécondité des littératures franco-antillaises. Néanmoins, afin de mieux comprendre les points de divergence et de convergence des créations littéraires dans cette région, il est nécessaire d'entreprendre une étude comparative impliquant des écrivains de diverses provenances.

---

<sup>1</sup> Michel Beniamino, *La francophonie littéraire*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Espaces francophones », 1999.

<sup>2</sup> À titre d'exemple, bien que les études de la littérature francophone ne soient pas encore bien fondées à l'Asie de l'Est, il existe déjà une quantité non négligeable de traductions des romans antillais — y compris celles des deux auteurs d'origine antillaise que nous traiterons dans nos recherches : Émile Ollivier (埃米尔·奥利维耶 en chinois / 에밀·올리비에 en coréen / エミール・オリヴィエ en japonais) et Patrick Chamoiseau (帕特里克·夏穆瓦佐 / 패트릭·샤모아조 / パトリック・シャモワゾー).

<sup>3</sup> Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991 (pour la première édition, Hatier), 1999 (pour la présente édition).

<sup>4</sup> Jean Bernabé, P. Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, édition bilingue français / anglais, 1989 (pour la première édition unilingue française), 1993 (pour la présente édition). Désormais, nous utilisons le sigle d'EC dans les notes.

<sup>5</sup> P. Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 (pour la première édition), 1994 (pour la présente édition). Désormais, nous utilisons le sigle de TX

Dans cette perspective, nous avons choisi comme corpus d'analyse les romans de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau (1953-) et de l'écrivain haïtiano-qubécois Émile Ollivier (1940-2002), qui représentent chacun à leur manière les caractéristiques de la littérature antillaise contemporaine. Demeurant en Martinique, Chamoiseau ne cesse de traiter de la quête de l'identité antillaise dans le contexte de la « créolisation<sup>6</sup> » mondiale en s'appuyant sur le concept de « créolité » : la créolité — résultante de la créolisation — signifie selon les co-auteurs d'*Éloge de la créolité* « l'agrégat *interactionnel ou transactionnel* des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol<sup>7</sup> ». D'autre part, exilé d'Haïti au Québec dans les années 1960, Ollivier s'est attaché à la problématique du retour au pays natal, de même qu'à celle de l'indécision quant à l'appartenance identitaire des exilés et des migrants. De telle sorte que l'univers diégétique de l'ouvrage d'Ollivier se développe à travers la dynamique de l'« écriture migrante<sup>8</sup> », expression qu'il a lui-même mise de l'avant.

---

dans les notes.

<sup>6</sup> Sur la relation entre la notion de « créolité » et celle de « créolisation », voir parmi d'autres : Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 103 ; P. Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 222.

<sup>7</sup> *EC*, p. 26. Les italiques sont dans le texte.

<sup>8</sup> Sur la notion d'« écriture migrante », voir surtout les textes suivants : Émile Ollivier, « Quatre thèses sur la transculture », dans *Cahiers de recherche sociologique*, Université du Québec à Montréal, Montréal, Vol. 2, No. 2, septembre 1984, p. 75-90 ; Jean Jonassaint, « Émile Ollivier », dans *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/L'Arcantère, 1984, p. 77-100 ; Robert Berrouët-Oriol : « L'effet d'exil », dans *Vice Versa*, No. 17, Montréal, décembre 1986-janvier 1987, p. 20-21. Voir aussi « L'écriture migrante », dans *Histoire de la littérature québécoise*, Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), Montréal, Boréal, 2007, p. 561-567.

Plusieurs chercheurs ont déjà analysé séparément les œuvres romanesques de Chamoiseau et d'Ollivier. Et pourtant, autant que nous sachions, aucune étude comparative de ces deux auteurs n'a encore été effectuée. Une telle situation ne s'explique pas seulement par la différence sociohistorique de leurs îles d'origine, mais également, pour reprendre les termes de Joubert Satyre<sup>9</sup>, par la dissemblance entre l'écrivain « de l'intérieur » qui continue sa production littéraire au pays natal et l'écrivain « de l'exil », qui travaille en dehors de sa terre natale. En outre, nous ne pouvons négliger une autre dimension de dissemblance, celle qui est sociohistorique. Malgré ces points de divergence, nous croyons néanmoins pouvoir trouver un certain dénominateur commun entre eux : la « mélancolie » que l'on pourrait qualifier de « postcoloniale » (au sens large du terme<sup>10</sup>). En bref, leurs ouvrages littéraires traitent sans discontinuité d'une sorte de mélancolie provoquée soit par les héritages non négligeables du colonialisme occidental en Haïti et aux Petites Antilles françaises ou par les expériences ambivalentes de la migration (physique ou psychique).

### **Choix du corpus : huit romans de Chamoiseau et d'Ollivier**

Mais pourquoi examiner exclusivement les *romans* de Chamoiseau et d'Ollivier alors que leurs activités artistiques s'étendent dans d'autres genres littéraires ainsi que dans un plus large domaine (par exemple, poésie, récits

---

<sup>9</sup> Joubert Satyre, « La Caraïbe », dans *Introduction aux littératures francophones*, Christiane Ndiaye (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2004, p. 141-196.

<sup>10</sup> Nous aborderons de plus près la définition de la « mélancolie postcoloniale » et celle

d'enfance, essais autobiographiques, études sociopolitiques, livres illustrés ou scénarios de film) ? C'est parce que nous pouvons considérer que le roman — genre « impur » et « hybride » par excellence<sup>11</sup> — leur permettent de condenser leurs réflexions d'un certain « manque » identitaire par le biais de la fiction. De ce point de vue, nous nous proposons d'analyser la description stratégique d'une telle carence dans chaque roman.

Toutefois, nous limiterons notre corpus d'analyse à quatre romans de Chamoiseau (*Solibo Magnifique*, *Texaco*, *Biblique des derniers gestes* et *Un dimanche au cachot*<sup>12</sup>) ainsi qu'à quatre romans d'Ollivier (*Mère-Solitude*, *Passages*, *Les urnes scellées*, *La Brûlerie*<sup>13</sup>). Il nous semble, en effet, que ces huit romans représentent, plus que d'autres ouvrages romanesques, les tentatives de leurs auteurs de prendre conscience d'objets perdus ou de situations d'après la perte (soit la « non-histoire » ou le « non-lieu »<sup>14</sup>) et de maîtriser d'une manière ou d'une autre la mélancolie postcoloniale. Une telle

---

de chaque notion dans la première partie méthodologique de la présente thèse.

<sup>11</sup> Concernant l'impureté ou l'hybridité du genre de « roman », voir surtout Dominique Budor et Walter Geerts, « Les enjeux d'un concept », dans *Le texte hybride*, Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 7-25.

<sup>12</sup> Nous nous référons comme corpus d'analyse aux éditions suivantes : P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 ; *Texaco*, *op. cit.* ; *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002 ; *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>13</sup> Nous nous référons comme corpus d'analyse aux éditions suivantes : É. Ollivier, *Mère-Solitude*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 1983 (pour la première édition, Albin Michel), 2005 (pour la présente édition) ; *Passages*, Montréal, Typo, 1991 (pour la première édition, l'Hexagone), 2002 (pour la présente édition) ; *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995 ; *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004.

<sup>14</sup> Pour la notion de « non-histoire », voir Édouard Glissant, « La querelle avec l'histoire », dans *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981 (pour la première édition, Seuil), 1997 (pour la présente édition), p. 222-231 ; pour la notion de « non-lieu », voir par exemple Marc Augé, *Non-lieux*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992 ; É. Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, surtout p. 37.

délimitation ne signifie pas néanmoins que nous n'aborderons pas du tout d'autres œuvres chez les deux auteurs en question : il nous faudra considérer aussi les relations qu'entretient notre corpus avec le reste des ouvrages.

### **Problématique et hypothèse : l'utilisation stratégique de la mélancolie postcoloniale**

La notion de « mélancolie postcoloniale » n'apparaît pas en tant que telle dans les ouvrages de Chamoiseau et d'Ollivier ni même dans la critique postcoloniale, hormis chez Paul Gilroy<sup>15</sup> : celui-ci la repère dans la mentalité britannique imprégnée du concept de « race ». Quoiqu'elles ne traitent pas non plus directement ce concept, les réflexions d'Edward W. Said<sup>16</sup> ou de Franz Fanon<sup>17</sup> permettent d'apercevoir, d'une certaine manière, une importance primordiale du thème de la « perte » ou du « manque » dans les littératures postcoloniales. En effet, ces chercheurs postcoloniaux envisagent, chacun à leur manière, la « représentation » des colonisés et des colonisateurs dans les œuvres d'écrivains (ex)colonisés ou colonisateurs, ce qui leur permet de faire porter leurs réflexions sur la notion de « manque » ou de « carence » née des différents contextes sociohistoriques. D'un tel point de vue, dans le cadre de notre

---

<sup>15</sup> Paul Gilroy, « Joined-up Politics and Postcolonial Melancholia », dans *Theory, Culture & Society*, Vol. 18, issues 2 et 3, London, SAGE, 2001, p. 151-167.

<sup>16</sup> Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978 (pour la première édition), 2003 (pour la présente édition) ; *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1993.

<sup>17</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1952 (pour la première édition, coll. « Esprit »), 1971 (pour la présente édition). Voir également Albert Memmi, *Le portrait du colonisé / Le portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 1957 (pour la première édition, Corrèa), 1985 (pour la présente édition).



recherche, nous entendons par « mélancolie postcoloniale » une situation psychique entraînée par la perte de la « mémoire collective<sup>18</sup> » ou par celle du « lieu d'appartenance identitaire » dans le contexte postcolonial.

Si nous focalisons sur le contenu des romans de Chamoiseau et d'Ollivier, cette mélancolie se traduit non seulement par l'affliction des personnages à cause de la mort de leur bien-aimé(e), mais également par celle du narrateur entraînée par la mort du protagoniste : ces morts allégorisent le manque de mémoire collective ou de lieu d'appartenance en tant qu'assise du processus de l'identification. Tout en étant face à ce sentiment de carence, les sujets mélancoliques entreprennent de combler ou de compenser, coûte que coûte, la « non-histoire » et le « non-lieu ». Cependant, leurs tentatives de maîtriser la mélancolie aboutissent dans la plupart des cas à un échec insoupçonné, ce qui nous permettra même de considérer la mélancolie postcoloniale comme un « deuil qui n'en finit pas<sup>19</sup> » ou un « deuil impossible<sup>20</sup> ».

Une telle thématique se manifeste également au plan de la narration chez les deux romanciers : elle est mise en récit soit par un certain nombre de traits formels que nous tenterons d'identifier, soit par divers mécanismes de

---

<sup>18</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de « L'évolution de l'humanité » », 1950 (pour la première édition, Presses universitaires de France), 1997 (pour la présente édition).

<sup>19</sup> Marie-Claude Lambotte, *Le discours mélancolique*, Paris, Économica/Anthropos, coll. « Psychanalyse », 1993 (pour la première édition), 2003 (pour la présente édition), p. 553.

<sup>20</sup> Jacques Derrida, « Mnemosyne », dans *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1988, p. 23-57.

compensation, dont la reconstruction de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire.

À cette optique bidimensionnelle (analyse thématique et analyse narratologique) s'ajoute également l'optique théorique : qu'elle concerne la temporalité ou la spatialité, cette dernière perspective nous permettra d'aborder de plus près des assises théoriques de ladite thématique et de la structure narrative dans les romans.

En nous basant sur ces perspectives d'analyse, notre étude comparative se propose d'examiner les trois questions suivantes : quelle perte d'objet entraîne la mélancolie postcoloniale du narrateur et/ou du personnage dans leurs œuvres en question ? Comment le narrateur et/ou le personnage tente-t-il de sortir d'une telle mélancolie ? Et finalement, pour quelles raisons Chamoiseau et Ollivier abordent-ils de manière récurrente le thème de la mélancolie postcoloniale ? Le rapprochement de romans de Chamoiseau et d'Ollivier permettra d'examiner dans un contexte plus étendu l'hypothèse suivante : la description d'une telle mélancolie constitue une stratégie de reconstruction de la mémoire collective et du lieu d'appartenance dans le cadre des situations postcoloniales. Au terme de nos réflexions théoriques, nous éluciderons cette stratégie de reconstitution spatio-temporelle que nous nommerons, à la suite de Gayatri Chakravorty Spivak <sup>21</sup>, l'« utilisation stratégique » de la mélancolie postcoloniale.

---

<sup>21</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, « Subaltern Studies : Deconstructing Historiography » dans *In Other Words : Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge, 1998 (pour la première édition), 2006 (pour la présente édition), p. 270-304. C'est nous qui traduisons de l'anglais en français.

### Notre prise de position par rapport aux études antérieures

Pour l'analyse du contenu concernant une telle souffrance psychique, il existe déjà quelques études qui ont abordé moins la mélancolie que le deuil chez Chamoiseau et Ollivier. De ses analyses de *Solibo Magnifique* de Chamoiseau, Rose-Myriam Réjouis<sup>22</sup> a conclu que l'héroïsme du narrateur-personnage Chamoiseau « consiste justement à transformer la mort, la blessure, l'absence, la méconnaissance qui fait souffrir sa communauté, en un recommencement, une ouverture »<sup>23</sup>. Toutefois, l'échec du travail de deuil du narrateur-personnage Chamoiseau au terme du récit permettra d'avancer au contraire que son deuil ne disparaît pas. Ce point nous incite à penser plutôt à la mélancolie comme un « deuil qui n'en finit pas ». Dominique Chancé<sup>24</sup>, quant à elle, a abordé la thématique de la mélancolie dans les romans de Chamoiseau. Sa perspective théorique n'est pas trop loin de la nôtre en ce qu'elle s'intéresse également à la résolution de cette affliction atrabilaire. Toutefois, à la différence de Chancé, nous focalisons notre regard sur l'utilisation stratégique de la mélancolie. C'est dire que Chamoiseau comme Ollivier choisissent ce thème de la mélancolie, en l'occurrence celle qui est causée par chaque situation postcoloniale, afin de dévoiler les troubles mentaux autour de la conception de l'identité ou du processus identificatoire. En ce qui concerne les romans d'Ollivier, l'article de Véronique Bonnet<sup>25</sup> a déjà envisagé cinq romans

---

<sup>22</sup> Rose-Myriam Réjouis, « Le triomphe du héros en deuil dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau », dans *Veillées pour les mots*, Paris, Karthala, 2004, p. 31-79.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>24</sup> Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2010.

<sup>25</sup> Véronique Bonnet, « Émile Ollivier : la passion du pays natal ou l'écriture du deuil

d'Ollivier à travers le thème du « deuil inachevé ». Certes, son approche de la relation conflictuelle entre la mémoire et l'oubli, ainsi que celle de la présence de l'île natale, Haïti, est pertinente et instructive. Mais, à cause de la quantité d'ouvrages traités dans un seul article, chacune des analyses demeure un effleurement de même que la notion même de « deuil inachevé » reste peu développée.

Compte tenu de ces études antérieures, nos recherches devront s'appuyer sur les étapes suivantes : premièrement, définition précise de ce que nous entendons par la notion de « mélancolie » et par l'adjectif de « postcolonial » en nous référant aux principaux théoriciens du concept et à sa signification dans la critique postcoloniale ; deuxièmement, étude thématique et analyse des perspectives narratives pour mettre en lumière le rapport entre l'utilisation de la mélancolie postcoloniale et la relecture de la mémoire collective antillaise et du lieu d'appartenance identitaire chez chaque auteur.

Pour la première étape, il s'agit donc de définir plus précisément la « mélancolie postcoloniale » en tant qu'assise de notre étude comparative. À la différence de la conception de « mélancolie postcoloniale » chez P. Gilroy se limitant à l'analyse de la mentalité sociale des ex-colonisateurs, notre étude envisage les deux expressions de la mélancolie postcoloniale (« non-histoire » et « non-lieu ») dans les œuvres littéraires qui sont écrites par des écrivains originaires d'Haïti et des Antilles françaises et dont l'action se passe

---

inachevé », dans *Nouvelles Études francophones*, vol. XIV, No. 1, Nebraska, Presses universitaires du Nebraska, printemps 1999, p. 65-80.

principalement dans le contexte postcolonial. Afin de définir ici la notion de mélancolie, nous nous réclamons principalement des réflexions de Sigmund Freud<sup>26</sup>, de Nicolas Abraham et de Maria Torok<sup>27</sup>, de Marie-Claude Lambotte<sup>28</sup>. Nous devons aborder ensuite ce qui différencie le concept de mélancolie des autres concepts connexes qui sont, par exemple, le deuil<sup>29</sup> ou la dépression<sup>30</sup>. Bien que l'on ait tendance à considérer la mélancolie comme incurable, notre regard porté sur la mélancolie ne peut être dissocié de celui sur le « travail de mélancolie » (soit la tentative de maîtriser la mélancolie). Entre autres études, *Le discours mélancolique* et *Esthétique de la mélancolie* de M.-C. Lambotte permettront de mieux voir des issues possibles à la mélancolie et d'envisager plus distinctement les procédés de la narration mélancolique ainsi que l'expression linguistique du psychisme des personnages mélancoliques.

Ensuite, afin de définir l'adjectif de « postcolonial », il s'agira de nous baser notamment sur trois études suivantes : *Littératures francophones et théorie postcoloniale* de Jean-Marc Moura<sup>31</sup>, *Decolonizing the Mind* de Ngũgĩ

---

<sup>26</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métopsychoanalyse* (traduit de l'allemand, revu et corrigé par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1915 (pour la première édition originale en allemand), 1968 (pour la présente édition), p. 145-171.

<sup>27</sup> Nicolas Abraham et Maria Torok, « Deuil ou mélancolie », dans *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs/Flammarion », 1978 (pour la présente édition, Aubier/Montaigne, coll. « La philosophie en effet »), 1987 (pour la présente édition révisée et complétée), p. 259-275.

<sup>28</sup> M.-C. Lambotte, *op. cit.*, 1993 ; *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, coll. « La psychanalyse prise au Mot », 1999 ; *La mélancolie*, Paris, Economica/Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2007.

<sup>29</sup> Slavoj Žižek, « Le deuil, la mélancolie et l'acte », dans *Vous avez dit totalitarisme ?* (traduit de l'anglais par Delphine Moreau et Jérôme Vidal), Paris, Amsterdam, 2001 (pour la première édition en anglais, Verso), 2007 (pour la présente édition), p. 165-218.

<sup>30</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.

<sup>31</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses

Wa Thiong'o<sup>32</sup> et *Peau noire, masques blancs* de F. Fanon. Ces trois études nous permettront respectivement de comprendre la « représentation » des colonisés et des colonisateurs et le sentiment de manque dans les œuvres d'écrivains (ex)colonisés.

En nous basant sur ces définitions, nous mettrons en lumière l'utilisation stratégique de la mélancolie postcoloniale en nous appuyant notamment sur la notion historiographique de l'« utilisation stratégique de l'essentialisme » de G. C. Spivak<sup>33</sup>. Cette perspective de l'utilisation ou du choix stratégique de la mélancolie nous permettra d'éviter de focaliser la présente thèse sur l'étude de l'état mental des auteurs en question. Dans cette optique, nous pouvons examiner plutôt comment et pourquoi ils continuent de traiter de ce thème de mélancolie dans leurs œuvres littéraires.

Dans la deuxième étape de notre recherche, nous tenterons d'élucider les liens qui relient la thématization et les expressions de la mélancolie postcoloniale (« non-histoire » et « non-lieu ») à la reconstruction de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire. En vue de cette recherche, nous examinerons huit romans de Chamoiseau et d'Ollivier (quatre romans de Chamoiseau comme *Solibo magnifique*, *Texaco*, *Biblique des derniers gestes* et *Un dimanche au cachot* et quatre romans d'Ollivier comme

---

universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999 (pour la première édition, coll. « Écritures francophones » dans la même édition), 2007 (pour la présente édition).

<sup>32</sup> Ngũgĩ Wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind*, Oxford, James Currey/Heinemann, 1986 (pour la première édition), 1997 (pour la présente édition).

<sup>33</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, « Subaltern Studies : Deconstructing Historiography » (1985), dans *In Other Words*, New York, Routledge, coll. « Routledge classique », 1987 (pour la première édition, Methuen), 2006 (pour la présente édition), p. 270-304.

*Mère-Solitude*, *Passages*, *Les urnes scellées* et *La Brûlerie*) ainsi que leurs essais, ces auteurs antillais qui ne cessent de développer une pratique littéraire visant à la remémoration du passé d'un peuple opprimé et à la fondation de l'identité dite créole ou migrante. Afin d'examiner de tels liens chez ces écrivains qui se chargent diversement des héritages du colonialisme occidental et des expériences douloureuses de l'exil, nous nous référerons aux études sur la « représentation » des (ex)colonisés et sur la narration de l'histoire plus « authentique » chez E. W. Said ou G. C. Spivak<sup>34</sup>. Pour l'analyse de la structure narrative dans les romans en question, nous nous appuierons sur les travaux de Gérard Genette<sup>35</sup> et de Tzvetan Todorov<sup>36</sup>.

En nous appuyant sur lesdites problématiques et hypothèses, nos études comparatives se diviseront en trois grandes parties. Dans la première partie, il s'agit de mettre en lumière les fondements méthodologique et théorique de notre grille de lecture. Nous nous proposons ici de définir plus précisément la notion de mélancolie postcoloniale et son utilisation stratégique aussi bien que les deux versants principaux de cette thématique : la « non-histoire » et le « non-lieu ». Vues sous cet éclairage théorique, les deuxième et troisième parties aborderont les huit romans particuliers de Chamoiseau et d'Ollivier. Ces deux parties sont divisées selon les deux manifestations principales de la mélancolie postcoloniale (soit la « non-histoire » et le « non-

---

<sup>34</sup> G. C. Spivak, *op. cit.*, 1987 ; « Can the Subaltern Speak ? », dans *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), Urbana, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

<sup>35</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

<sup>36</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1971 (pour la première édition, coll. « Poétique »), 1980 (pour la présente édition).

lieu »). Dans la conclusion générale, nos analyses thématiques et narratologiques de la mélancolie postcoloniale fourniront certaines réponses à la problématique mentionnée plus haut.



## **PREMIERE PARTIE**

### **METHODOLOGIE : COMMENT DEFINIR LA MELANCOLIE POSTCOLONIALE ?**

## **Introduction de la première partie**

La présente étude se donne comme objectif d'analyser diverses manifestations textuelles du thème de « mélancolie » que nous pouvons qualifier de « postcoloniale » dans les romans de Patrick Chamoiseau et d'Émile Ollivier. Toutefois, avant d'entrer dans le vif du sujet, nous devons nous poser la question fondamentale suivante : en quel sens la mélancolie pourrait-elle s'appeler postcoloniale ?

Afin de mieux cerner notre notion de base (la « mélancolie postcoloniale ») et de répondre ensuite à une telle question, nous suivrons dans la première partie deux étapes : dans un premier temps, la définition de la notion de « mélancolie » qui se manifesterait à travers les deux thèmes de « non-histoire » ou de « non-lieu » au sein des récits en question ; dans un deuxième temps, la définition comparative de l'adjectif « postcolonial » (et de l'adjectif « post-colonial »). Ces deux étapes nous permettront non seulement de saisir notre concept de base, mais aussi, dans un troisième temps, de mettre en lumière sa portée théorique et méthodologique dans notre lecture des textes en question.

# Chapitre 1

## La mélancolie, notion problématique

### 1.1. Définition de la mélancolie selon la théorie psychanalytique

De l'Antiquité à nos jours en Occident, la notion de « mélancolie » est un concept qui fut largement examiné dans divers domaines et champs d'études — par exemple la médecine, la philosophie, les arts plastiques, la peinture, la littérature ou la psychanalyse. De cette longue histoire de la notion témoignerait le mot « mélancolie » lui-même qui est venu du mot latin *melancholia* emprunté au grec *melankholía* (la « bile noire »). On sait que, tout au long de cet itinéraire historique, il existait de nombreuses tentatives de définition, ce qui fait que la définition de base varie selon les points de vue et que la notion elle-même est enfin l'une des notions littéraires ou esthétiques les plus hermétiques. De ce fait, nous pourrions dire que se réclamer de ce concept constitue, en un sens, un certain risque : à savoir, les discussions concernant ce concept de mélancolie risquent de tomber dans une obscurité profonde ou bien dans l'incompréhensibilité absolue sans qu'on ne délimite sa propre perspective théorique.

Pour notre part, nous fonderons nos analyses principalement à partir des réflexions psychanalytiques de la mélancolie : celles de Sigmund Freud<sup>1</sup>, de

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » (1915), dans *Métopsychoanalyse* (traduit de l'allemand, revu et corrigé par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1968, p. 145-171.

Maria Torok et Nicolas Abraham<sup>2</sup> et de Marie-Claude Lambotte<sup>3</sup>. Ces théoriciens de la psychanalyse tentaient d'examiner les mécanismes psychique et somatique propres à la mélancolie. En outre, ils le faisaient en focalisant leurs analyses, chacun à leur manière, sur divers aspects du discours spécifique du sujet mélancolique. Nous pensons que leur lecture des paroles des patients ravagés par la maladie atrabilaire nous permettra de mieux construire notre modalité de lecture des œuvres romanesques qui nous concernent.

Avant tout, nous ne pouvons ignorer, évidemment, les réflexions théoriques de Sigmund Freud dans « Deuil et mélancolie<sup>4</sup> », l'article fondateur dans ce domaine. Selon Freud, à la différence du « deuil » qui est la fonction normale du psychisme envers la perte d'un objet (aimé), la « mélancolie » censée être pathologique serait définie par cinq caractères principaux : « une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement »<sup>5</sup>. Nous pourrions dire que divers théoriciens de la mélancolie essaient sous différentes modalités de modifier ou d'améliorer ce constat de Freud. Dans la

---

<sup>2</sup> Nicolas Abraham et Maria Torok, « Deuil ou mélancolie, introjecter-incorporer » (1972), dans *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 1987 (pour la présente édition), p. 259-275.

<sup>3</sup> Marie-Claude Lambotte, *Le discours mélancolique*, Paris, Économica/Anthropos, coll. « Psychanalyse », 1993 (pour la première édition), 2003 (pour la présente édition) ; *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, coll. « La psychanalyse prise au mot », 1993 (pour la première édition), 1999 (pour la présente édition) ; *La mélancolie*, Paris, Économica/Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2007.

<sup>4</sup> S. Freud, *op. cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 146-147.

présente étude, nous nous situons principalement dans le sillage théorique de Freud ; et pourtant, afin de mieux cerner notre utilisation de cette notion de mélancolie, il s'agira aussi pour notre propos de voir de plus près d'autres considérations théoriques : premièrement, celles de Nicolas Abraham et Maria Torok concernant la relation du mélancolique à l'objet perdu ; secondairement, celles de Marie-Claude Lambotte touchant le discours *sui generis* du sujet mélancolique.

Tout d'abord, Torok et Abraham — co-auteurs d'un article « Deuil ou mélancolie, introjecter-incorporer<sup>6</sup> » — approfondissent l'étude de Freud en focalisant leur regard sur les deux notions d'une importance non négligeable : l'« introjection » et l'« incorporation ». Si nous résumons cet article de manière schématique, l'« introjection », concept originaire du psychanalyste hongrois Sandor Ferenczi, signifie le fonctionnement normal du psychisme après la perte de l'objet. Elle consisterait à remplir le vide de l'objet ou ses manques « par leur conversion en rapport de langage avec la communauté parlante »<sup>7</sup>. Cette fonction psychique égale, selon eux, le psychisme normal qui est le deuil. Au contraire de l'introjection, l'« incorporation » désigne *grosso modo* « refus d'introjecter et négation d'une lacune<sup>8</sup> » : « depuis l'introjection, avérée impossible, le passage décisif à l'incorporation s'effectue donc au moment où, les *mots* de la bouche ne venant pas combler le vide du sujet, celui-ci y introduit une *chose* imaginaire »<sup>9</sup>. Il en

---

<sup>6</sup> N. Abraham et M. Torok, *op. cit.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 264.

découle que le sujet supprime « l'idée d'une lacune à combler à l'aide de mots, l'idée même du besoin d'introjection »<sup>10</sup>. De ce fait, les auteurs comparent l'incorporation avec la mélancolie. En d'autres mots, nous pouvons dire d'une part que l'introjection constitue le *travail de deuil réussi* et d'autre part que l'incorporation est le *travail du deuil impossible à faire*. De telles réflexions de Torok et d'Abraham sont d'une importance primordiale étant donné qu'elles expliquent également, d'une certaine manière, la spécificité du discours du mélancolique.

Quoiqu'elle ne se réclame pas globalement des travaux de Torok et d'Abraham, Marie-Claude Lambotte les approfondit, nous semble-t-il, au plan de l'expression langagière concrète de la mélancolie. Depuis, entre autres, son deuxième ouvrage théorique et clinique, *Le discours mélancolique*<sup>11</sup>, les études de Lambotte se concentrent en effet sur le mécanisme psychique propre à la mélancolie et sur les expressions langagières qui en résultent. Selon ses analyses phénoménologiques du discours des sujets mélancoliques dans *La mélancolie*<sup>12</sup>, les symptômes de la mélancolie pourraient être décrits comme suit : « l'inhibition généralisée (le ralentissement psychomoteur), la désaffection ou dévitalisation du monde (le défaut d'intérêt), le négativisme systématisé (le refus de tout investissement et de tout projet), l'état de tristesse chronique ou de résignation "blanche" »<sup>13</sup>. Clinicienne de son métier, Lambotte continue d'examiner les paroles des patients atteints d'une telle maladie

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> M.-C. Lambotte, *Le discours mélancolique*, op. cit.

<sup>12</sup> M.-C. Lambotte, *La mélancolie*, op. cit..

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 166.

mentale, ce qui lui fait avancer plusieurs modalités discursives de la parole du sujet mélancolique : à titre d'exemple, le négativisme généralisé ; le « formalisme logique<sup>14</sup> » qui vient du rapport particulier à la « réalité-écran » (soit le « déni d'intention<sup>15</sup> ») ; l'attachement à la notion du « Destin » et de la « Vérité » qui se cacherait derrière la réalité-écran ; enfin l'« identification symbolique au rien<sup>16</sup> ». Tous ces résultats des analyses du discours mélancolique ne concernent pas forcément nos lectures des textes de Chamoiseau et d'Ollivier qui font partie des deuxième et troisième parties de notre thèse. Pourtant, il sera indispensable d'analyser deux phénomènes de la mélancolie qui se manifestent de façon récurrente dans les romans en question : l'attachement obsessionnel et/ou stratégique à la notion de « Vérité » ; la vision du monde spécifique qui conçoit la réalité comme « écran ».

De telles analyses de la mélancolie, nous pourrions penser qu'elle empêche complètement le sujet mélancolique de penser *positivement* ou bien d'*aller de l'avant*. Néanmoins, ce constat n'est pas nécessairement exact, d'autant qu'il y a aussi toujours sinon de la lumière, du moins de la lueur, dans la situation mélancolique. Cette lueur dans la mélancolie, qui se traduit par le conditionnel passé, Lambotte l'explique de la façon suivante :

En effet, le *je ne suis rien* mélancolique, de même que le *je suis*

---

<sup>14</sup> L'auteure explique ainsi le « formalisme logique » : « Plus précisément, le sujet mélancolique évoque de grandes idées philosophiques ou, mieux, de grandes vérités impossibles à réfuter [...] et l'accent porte essentiellement sur les conjonctions de coordination qui soutiennent l'argumentation en la condamnant à une sorte de mouvement circulaire qui tourne à vide. » (*Ibid.*, p. 168-169)

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 172.

*ruiné* qui porte sur l'avoir, rendent compte d'un effet performatif dont témoigne l'attitude négativiste du sujet tant en ce qui le concerne qu'en ce qui concerne la réalité. Mais cette attitude négativiste ne peut se comprendre que si l'on considère que « n'être rien » et « n'avoir rien » impliquent nécessairement un rapport au conditionnel passé avec les considérations suivantes : *j'aurais pu être quelque chose* et *j'aurais pu avoir quelque chose* [...].<sup>17</sup>

C'est dire qu'incorporant l'objet perdu ou son manque lui-même, le mélancolique s'identifie à ce manque ou au rien. Pourtant, sous une évaluation apparente comme l'impuissance ou l'insignifiance, nous pouvons toujours entrevoir une certaine possibilité du mouvement — sinon la possibilité d'*aller de l'avant* au moins d'*avancer à reculons*. Concernant une telle ambivalence de la mélancolie, il nous convient d'évoquer ici les réflexions de l'écrivaine française Danièle Sallenave dans *Le don des morts, sur la littérature*<sup>18</sup>. En considérant le rapport possible entre la mélancolie et l'acte d'écrire, elle examine avec précision cette ambivalence mélancolique ou plutôt le « renversement de l'inaction en action<sup>19</sup> » dans la mélancolie. Et elle poursuit :

Pourtant la mélancolie ne change jamais de nature ; elle ne devient pas pour autant une affection agréable. Pour qu'elle ne nous entrave pas, et pour qu'elle permette le passage de la stupeur à l'action, il faut que notre culpabilité ne soit pas seulement une culpabilité privée, il faut que ce sentiment mélancolique ait déjà atteint un degré de généralité, d'universalité. Car si la mélancolie naît de la culpabilité essentielle de survivre, celle-ci peut se muer en volonté de se souvenir, et la faute de survivre se transformer alors en *dette envers les morts*, dette dont la littérature peut précisément s'acquitter.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 138. Les italiques sont dans le texte.

<sup>18</sup> Danièle Sallenave, *Le don des morts, sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991. Voir surtout le treizième chapitre intitulé « Dette et mélancolie » (p. 170-179).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 173. Les italiques sont dans le texte.



Cette pensée du glissement de la culpabilité en dette de mémoire pour les morts nous permettra de comprendre la tonalité parfois ambivalente des textes romanesques de Chamoiseau<sup>21</sup> et d'Ollivier.

Avant de proposer notre définition de la mélancolie, nous devons encore nous arrêter aux prises de position de deux autres auteurs : Julia Kristeva et Dominique Chancé. Ce psychanalyste et ce chercheur des littératures antillaises ont analysé chacun à leur manière cette pathologie narcissique de la mélancolie. Certes leurs réflexions sont respectivement assez fécondes pour mieux approfondir la compréhension théorique de la mélancolie en littérature, mais pourtant nous ne nous référons pas directement à leurs travaux pour les raisons qui suivent.

Premièrement, dans son ouvrage magistral intitulé *Soleil noir : dépression et mélancolie*<sup>22</sup>, Julia Kristeva explique la mélancolie en se basant notamment sur la théorie de Freud et sur celle de Lacan. Selon sa définition, la mélancolie se caractérise principalement par deux aspects psychiques :

---

<sup>21</sup> Dans un livre illustré de Chamoiseau *Métiers créoles, tracées de mélancolies*, nous pourrions lire dans des aphorismes d'un personnage vieil homme cette ambivalence mélancolique : « La Trace est toujours mélancolique car ses charges de souvenirs sont des charges très lourdes. Mais pour celui qui pratique les Traces, ces charges se transforment en une vaillance aérienne et légère. La route est une façon d'aller. La Trace est *une façon de vivre*. Si on te dit : la Trace c'est le passé, la route c'est l'avenir, dit que *la Trace est l'âme secrète des routes*. C'est l'équipement poétique de leur âme. » (p. 7 ; les italiques dans le texte) ; ou bien « La mélancolie n'est pas la tristesse car *la mélancolie est instruite de beauté*. Et la Trace est belle à force de mélancolie, ou mélancolique à force de beauté [...] ». (*Métiers créoles, tracées de mélancolies* (avec des photographies par Jean-Luc De Laguarigue), Paris, Hazan, 1999 (pour la première édition, Martinique, Traces HSE), 2001 (pour la présente édition), p. 8. Les italiques dans le texte)

<sup>22</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.

l'« inhibition » et l'« asymétrie »<sup>23</sup>. Comme nous pouvons le voir dans ses analyses des œuvres littéraires qui constituent la deuxième partie de cet ouvrage, il est vrai que ses points de vues sont des plus importants en vue de décortiquer de plus près l'inscription de la situation mélancolique dans le texte littéraire. Toutefois, notre perspective de la mélancolie se concentre non seulement sur de telles caractéristiques de la maladie atrabilaire mais également sur le travail de sa résolution. C'est pourquoi nous ne nous appuyons pas globalement sur la théorie de Kristeva mais plutôt sur celle de Lambotte, laquelle s'intéresse davantage à l'opération clinique ou psychique de la résolution de la mélancolie.

Deuxièmement, dans *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*<sup>24</sup>, Dominique Chancé analyse, comme nous allons le faire dans nos deuxième et troisième parties, la manifestation de la mélancolie dans les romans de Chamoiseau. Sa perspective théorique se fonde, à l'instar de celle de Kristeva, sur les théories de Freud et de Lacan : elle s'appuie sur la notion d'« asymétrie » afin de décrire la situation mélancolique et de montrer des façons de la résoudre. De ce point de vue, notre analyse de la mélancolie pourrait se rapprocher de celle de Chancé. Et pourtant, il y a toujours une différence : comme nous allons l'expliquer en détail plus bas, nous focalisons notre regard sur l'utilisation stratégique de la mélancolie. C'est dire qu'il n'est pas forcément important pour nous que les auteurs en question, Chamoiseau et Ollivier, soient ou non réellement mélancoliques ; nous considérons plutôt

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 18-20.

<sup>24</sup> Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2010.

qu'ils choisissent ce thème de la mélancolie, en l'occurrence celle qui est causée par chaque situation postcoloniale, afin de dévoiler les troubles mentaux autour de la conception de l'identité ou du processus identificatoire.

Compte tenu de ces recherches théoriques, nous nous proposons de définir la notion de base que nous adopterons pour cette thèse : nous considérons la mélancolie comme *un psychisme ambivalent entraîné par la perte/le manque de certains objets d'attachement — objets qui sont en l'occurrence la « mémoire collective » et/ou le « lieu d'appartenance identitaire »*. Nous appellerons respectivement ces deux pertes/manques d'objet la « non-histoire » et le « non-lieu », ces deux notions que nous empruntons à Édouard Glissant<sup>25</sup> et à Émile Ollivier<sup>26</sup> ainsi qu'à Marc Augé<sup>27</sup>. Dans les deuxième et troisième parties de la présente étude, nous tenterons d'élucider les manifestations thématiques et textuelles de ces deux motifs, lesquels sont intimement liés au thème de la mélancolie en situation postcoloniale.

En examinant les travaux des psychanalystes ci-dessus, il semblerait que la mélancolie soit toujours une maladie irrémédiable ou incurable qui n'aboutit qu'au suicide réel ou symbolique du sujet mélancolique. Néanmoins, comme nous l'avons vu plus haut, nous pouvons dire avec Lambotte qu'il existe une certaine façon de dominer la mélancolie : soit le « travail de

---

<sup>25</sup> Édouard Glissant, « 27. La querelle avec l'Histoire », dans *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981 (pour la première édition), 1997 (pour la présente édition), p. 222-231 ; *Traité du tout-monde : poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>26</sup> Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001. Désormais nous utilisons le sigle de *RP* dans les notes.

<sup>27</sup> Marc Augé, *Non-lieux*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992.

mélancolie » qui s'opère, selon elle, tout différemment du « travail de deuil ».

Afin de mieux développer nos réflexions sur certaines tentatives de résolution de la mélancolie, il nous faut définir plus précisément les deux notions mentionnées plus haut qui désignent les pertes/manques des objets d'attachement : la « non-histoire » et le « non-lieu ».

## **1.2. « Non-histoire » et « non-lieu » : deux manifestations de la mélancolie**

### **La « non-histoire », une problématique socio-historique**

En premier lieu, nous chercherons à définir la notion historique de « non-histoire » : que veut dire la situation de manque de l'histoire ou bien la « non-histoire » ? Comme nous l'avons dit plus haut, nous avons emprunté ce concept à Édouard Glissant qui l'a utilisé dans son article intitulé « La Querelle avec l'Histoire »<sup>28</sup>. L'auteur utilise ce mot-clé pour qualifier la situation socio-historique des Antilles francophones (surtout celle de la Martinique). En tant que noir martiniquais, il affirme que l'histoire de cette région géographique est discontinue en raison de plusieurs « ruptures » historiques comme la traite négrière, l'esclavage et la colonisation :

Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas « sédimenter », si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue, comme chez les peuples qui ont engendré une philosophie souvent totalitaire de l'histoire, les peuples européens, mais s'agrégeait sous les auspices du choc, de la contraction, de la négation douloureuse et de l'explosion. Ce discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la conscience

---

<sup>28</sup> É. Glissant, *op. cit.*

collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire.<sup>29</sup>

À la suite de ce constat, nous pouvons avancer que l'histoire antillaise est doublement rompue : il y a non seulement la rupture d'avec l'histoire de l'Afrique mère en raison de la migration forcée, mais aussi la rupture d'avec l'histoire du peuple antillais à travers l'acceptation de l'Histoire écrite par les colonisateurs européens ou par les élites intellectuelles d'origine antillaise. Tel que l'a déjà écrit Patrick Chamoiseau, cette seconde rupture se manifeste surtout dans l'histoire de la production écrite aux Antilles : la culture écrite — en l'occurrence l'« écriture littéraire » — a émergé, en grande partie, en dehors de la culture orale<sup>30</sup>. De ce fait, l'histoire populaire basée principalement sur l'oral (soit le créole ou le français) se voit, d'une certaine manière, occultée ou refoulée par l'Histoire écrite par les élites culturellement dominantes. Ainsi, la « non-histoire » désigne un tel manquement de la construction progressive de l'histoire collective ou de la conscience historique. La narration d'une telle histoire devient sinon totalement impossible du moins sans cesse tortueuse.

Sur ce point, les réflexions de Takayuki Nakamura dans sa thèse doctorale<sup>31</sup> sont des plus suggestives. D'après lui, la « non-histoire » peut être comprise comme une situation où les conditions pour raconter l'histoire

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 223-224.

<sup>30</sup> Sur cette problématique du passage de l'oral à l'écrit aux Antilles, voir, entre autres, un article de Patrick Chamoiseau : « Que faire de la parole ? — dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », dans *Écrire la « parole de nuit »*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p.151-158.

<sup>31</sup> Takayuki Nakamura, *Édouard Glissant — « Han-Rekishi »-no Shigaku (Édouard Glissant — la poétique de l'« anti-histoire »)* (en japonais), thèse de doctorat présentée à l'Université des études étrangères de Tokyo, 2006.

collective sont délimitées par le défaut de continuité avec le passé collectif. Cela revient à dire que l'historiographie ou l'écriture de la « non-histoire » est paradoxalement de *raconter ce que l'on ne peut raconter* ou de *raconter ce que l'on ne peut raconter jusqu'à la fin*. Notre compréhension de la « non-histoire » dans la présente thèse se situe, jusqu'à un certain degré, dans cette même ligne de pensée.

Bien entendu, tout en tenant compte de cette étude de Glissant, il nous faudra être attentif à ne pas confondre les contextes socio-historiques d'un département d'outre-mer français (Martinique) et d'un pays indépendant (Haïti). Néanmoins, comme nous allons l'examiner plus bas, nous ne pouvons pas ne pas voir, parfois fût-ce symboliquement ou métonymiquement, cette problématique de la « non-histoire » tant dans les romans d'Ollivier que dans ceux de Chamoiseau.

Dans les essais de ces deux auteurs, le concept de « non-histoire » n'est pas forcément utilisé tel quel ; mais pourtant leurs réflexions théoriques sur leurs propres contextes et positions d'écrivains montrent assez clairement leur conscience socio-historique semblable à celle de Glissant. Par exemple, dans un essai manifeste *Éloge de la créolité*<sup>32</sup>, dont Chamoiseau est l'un des coauteurs, la situation socio-historique des Antilles francophones (surtout martiniquaise) est expliquée comme suit :

---

<sup>32</sup> Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, Édition bilingue, 1989 (pour la première édition), 1993 (pour la présente édition). Désormais nous utilisons le sigle de *EC* dans les notes.

Notre Histoire (ou plus exactement nos histoires) est naufragée dans l'Histoire coloniale. La mémoire collective est notre urgence. Ce que nous croyons être l'histoire antillaise n'est que l'Histoire de la colonisation des Antilles. [...] Et l'histoire de la colonisation que nous avons prise pour la nôtre a aggravé notre déperdition, favorisé l'extériorité, nourri la dérade du présent.<sup>33</sup>

Une telle perspective est reprise par Chamoiseau dans son essai autobiographique *Écrire en pays dominé*<sup>34</sup> : celle-ci dépasse toutefois les contextes socio-historiques des Antilles francophones pour atteindre, de manière plus générale, ceux des sociétés contemporaines sous la « domination silencieuse<sup>35</sup> » ou « furtive<sup>36</sup> ». Selon lui, ces dominations ne se propagent plus brutalement mais de façon insidieuse dans les sociétés ultra-capitalistes, consommatoires et mondialisées : à l'heure actuelle, les centres ou sujets de la domination seraient devenus, diffus et flous.

Quant à Ollivier, il partage, avec Glissant et Chamoiseau, une telle perspective socio-historique sur l'héritage colonial. Toutefois, à la différence de ces deux romanciers martiniquais, étant donné qu'Haïti est un pays indépendant depuis 1804, il focalise plutôt son regard à la fois sur l'histoire haïtienne sous la dictature des Duvalier (dans les années 1950-1980) et sur celle de l'exil haïtien forcé pendant la même période. Néanmoins, nous ne pouvons oublier que ce régime dictatorial se trouve, directement ou indirectement, lié à l'héritage colonial français (et/ou américain) dans le domaine économique, politique et

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>34</sup> Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 242.

socio-historique<sup>37</sup>. À titre d'exemple, nous pouvons lire dans son essai *Repérages*<sup>38</sup> un fondement de sa pensée historique concernant son propre pays d'origine :

Mais comment parler d'Haïti ? Dans quels termes ? La dictature des Duvaliers a été une période d'expériences limites qui aurait mérité un véritable travail de mémoire après les grandes liesses de la chute. En lieu et place de ce travail de deuil, on peut observer une organisation systématique de l'oubli, un travail de refoulement qui entraîne un blocage aussi systématique, empêchant une ouverture de la société haïtienne accablée par un ensemble de déficits et souffrant d'un ensemble de malaises. [...]

Plus de vingt ans après sa mort, François Duvalier continue ses méfaits, empêchant les Haïtiens de réellement faire leurs comptes avec leur passé.<sup>39</sup>

Tout en admettant les différences socio-historiques entre la Martinique et Haïti, il ne nous paraît pas abusif de comparer cette « organisation systématique de l'oubli » ou ce « travail de refoulement » avec la notion de « non-histoire » chez Glissant ou Chamoiseau. Cette époque dictatoriale en Haïti, qui l'a forcé de s'exiler au Canada dans les années 1960, amènera enfin le romancier haïtien à réfléchir sur la situation socio-historique des exilés et leurs expériences douloureuses tout le long de sa carrière d'écrivain.

---

<sup>37</sup> Sur l'un des héritages coloniaux français en Haïti, ce qu'on appelle la « dette de l'indépendance », voir surtout un rapport officiel au ministre des Affaires étrangères de la France : Régis Debray *et al.*, *Haïti et la France, rapport à Dominique de Villepin ministre des Affaires étrangères*, Paris, La Table ronde, 2004.

<sup>38</sup> É. Ollivier, *op. cit.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 94-95.



### **Le « non-lieu », une notion de géographie symbolique**

Cela dit, nous ne pouvons négliger non plus que, chez Chamoiseau et Ollivier, ces réflexions sur la « non-histoire » font pendant, le plus souvent, à celles du « non-lieu », qu'il soit nommé ou non tel quel dans leurs textes. De même que la « non-histoire », la situation de perte ou de manque du lieu d'appartenance identitaire constitue, selon leurs contextes socio-historiques, une importante problématique tant chez l'écrivain martiniquais qui demeure à l'intérieur de son pays natal que chez l'écrivain migrant haïtien qui se trouve à l'extérieur de sa terre d'origine.

Dans la présente étude, nous nous réclamons principalement de la définition comparative de Marc Augé<sup>40</sup> entre le « lieu » et le « non-lieu » :

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.<sup>41</sup>

De ce point de vue, nous pouvons conclure, à la suite d'Augé, que le « non-lieu » n'est pas du tout un lieu où les histoires s'entassent pour former enfin un certain mythe fondateur comme assise de l'identification individuelle ou collective ; mais plutôt, qu'il est un lieu de transit ou de passage que les gens occupent sans pouvoir se considérer comme habitants de ce lieu. Cette perspective théorique est assez proche de celle d'Édouard Glissant<sup>42</sup>, bien que la notion de « Territoire » chez Glissant (de racine unique, universelle, fermée

---

<sup>40</sup> M. Augé, *op. cit.*

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>42</sup> É. Glissant, *Traité du tout-monde : poétique IV, op. cit.*, 1997.

et statique) se compare *grosso modo* à celle de « lieu » chez Augé et que celle de « Lieu » (de racine rhizome, diversale, ouverte et dynamique) désigne plutôt celle de « non-lieu » dans l'optique d'Augé. Nous pouvons en déduire que la description du « non-lieu » constitue une situation paradoxale comme celle de l'écriture de la « non-histoire » mentionnée plus haut : on tente de *décrire un lieu que l'on ne peut repérer pleinement* ou de *décrire un lieu que l'on ne peut repérer sans aucune tare*. Compte tenu de cette définition, nous examinerons les réflexions sur l'espace ou bien celles qui portent sur ce que l'on pourrait appeler la géographie symbolique dans les essais théoriques de Chamoiseau et d'Ollivier.

Chez Chamoiseau, le concept de « non-lieu » lui-même n'apparaît pas dans ses textes théoriques ou romanesques, sauf dans son roman *Un dimanche au cachot*<sup>43</sup> où il est possible de trouver un autre terme semblable qui est le « non-espace » (voir surtout nos analyses dans le quatrième chapitre de la troisième partie). Et pourtant, nous ne pouvons nous empêcher d'observer, comme dans l'extrait suivant d'un entretien<sup>44</sup>, ses considérations socio-politiques qui concernent, comme celles d'Augé ou de Glissant, un manquement du lieu d'appartenance identitaire dans la société martiniquaise née « *dans la colonisation*<sup>45</sup> » :

---

<sup>43</sup> P. Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>44</sup> « Les identités dans la totalité-monde : entretien avec Patrick Chamoiseau » (présenté et réalisé par Silyane Larcher), dans *Cités*, No. 29, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 121-134.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 121. L'italique est dans le texte.

En ce qui concerne les aspects politiques, je considère que nous sommes des nations naturelles, des nations sans État. Moi, je suis indépendantiste, mais les Martiniquais dans leur majorité ne sont pas indépendantistes. Pourquoi ? Parce que cette clarification identitaire n'a pas été faite : pour vouloir exister, il faut appréhender sa propre existence, définir son espace d'existence au monde, et cela n'est pas très évident pour nous parce que nous ne savons pas comment comprendre les identités, les cultures et les espaces composites.<sup>46</sup>

Cette difficulté de définir le lieu d'appartenance identitaire (soit celle de l'« espace d'existence au monde ») permettra d'avancer que Chamoiseau s'intéresse ici à la situation de manque du « lieu » au sens d'Augé (ou du « Territoire » au sens de Glissant). C'est dire que l'écrivain martiniquais considère, selon notre optique, la Martinique contemporaine comme étant une sorte de « non-lieu » : lieu négatif, mais aussi positif dans la mesure où, comme le romancier l'a déjà dit dans *Éloge de la créolité*, « ce qui semblait la tare peut se révéler être l'indéfinition du neuf, la richesse du jamais vu »<sup>47</sup>. Dans cet entretien, Chamoiseau aborde également l'identité martiniquaise à partir de cette situation de « non-lieu » afin de réfléchir ensuite à la possibilité d'apparition d'une nouvelle forme de nation à l'ère de la créolisation mondiale : la « méta-nation »<sup>48</sup>. Selon lui, l'indétermination et la complexité du « non-lieu » (ou du « Lieu » au sens de Glissant) constituent le soubassement « incontournable »<sup>49</sup> d'une « nouvelle entité anthropologique »<sup>50</sup> aussi bien à la Martinique que dans les pays en voie de mondialisation socio-culturelle.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>47</sup> *EC*, p. 28-29.

<sup>48</sup> « Les Identités dans la totalité-monde : entretien avec Patrick Chamoiseau » (présenté et réalisé par Silyane Larcher), *op. cit.*, p. 123.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 122.

À la différence de Chamoiseau, Ollivier, quant à lui, s'approche d'une telle situation de « non-lieu » à travers d'autres parcours socio-politiques : soit ses propres expériences de l'exil et/ou celles d'autres exilés. Nous savons déjà que la littérature sur l'exil n'est pas un phénomène moderne ou contemporain, et qu'elle n'est même pas réservée à une époque ou à une région spécifiques. Depuis l'antiquité occidentale (par exemple, La Bible, Homère, Cicéron, Ovide ou Dante) jusqu'à nos jours (par exemple, diverses diasporas africaine, arabe, asiatique ou européenne), la situation de l'exil n'a cessé de produire, paradoxalement, la souffrance existentielle irrémédiable et, en même temps, une créativité merveilleuse surtout dans le domaine des arts<sup>51</sup>.

Compte tenu d'un tel contexte historique, cet écrivain migrant haïtien fait presque le même cheminement que d'autres auteurs diasporiques. Dans son essai autobiographique *Repérages*, nous trouverons un Ollivier qui, tout en racontant sa propre vie d'exilé, tente d'élucider ladite situation paradoxale mais inévitable de l'exil. Au bout de trente ans de dépaysement et d'exil, il dit s'être doté de ce qu'il appelle une « identité mouvante<sup>52</sup> » :

En trente ans de vie au Québec, je suis passé successivement de la situation de l'exilé à la condition de migrant, puis, plus récemment, à l'impression d'être une personne déplacée qui a longtemps rêvé de retour au pays natal, pour enfin s'apercevoir que sa vie était faite de

---

<sup>51</sup> En matière de littérature de l'exil dans l'histoire occidentale (surtout gréco-romaine et italienne), nous nous sommes référés principalement au petit bilan suivant : Yasunori Tsutsumi, « Bômeisha-tachi-no Kokyo, Italia aruiwa Chichûkai » (Pays natal des exilés, Italie ou la Méditerranée) (en japonais), dans *Kokkyô-naki Bungaku* (Littératures sans frontières nationales), Nao Sawada (dir.), Geirin-shobô, coll. « Aurion Sôsho », No. 1, 2004, p. 33-46.

<sup>52</sup> É. Ollivier, *op. cit.*, p. 37.

plusieurs morts et (re)naissances successives. [...] Je ne suis pas pour autant cet Autre, l'Étranger, un homme du non-lieu. [...]

Le dépaysement et l'exil m'ont doté d'une identité mouvante qui me porte à effectuer quotidiennement des compromis, à procéder à des négociations incessantes.<sup>53</sup>

Nous lisons aussi chez Ollivier, comme chez d'autres écrivains, une évaluation à la fois *négative* et *positive* de l'exil : sa propre situation spatiale, le « non-lieu », est niée alors qu'il estime les qualités de ce « non-lieu » (dépaysement, instabilité, dispersion, etc.) comme étant les assises d'« une nouvelle sensibilité, d'un nouveau mode d'être traduisant une expérience inédite, particulièrement originale, de l'être humain<sup>54</sup> ». La même perspective peut être observée dans un extrait de l'essai d'Edward W. Said<sup>55</sup> :

Exile is a model for the intellectual who is tempted, and even beset and overwhelmed, by the rewards of accommodation, yeasaying, settling in. Even if one is not an actual immigrant or expatriate, it is still possible to think as one, to imagine and investigate in spite of barriers and always to move away from the centralizing authorities towards the margins, where you see things that are usually lost on minds that have never traveled beyond the conventional and the comfortable.<sup>56</sup>

À la suite de Said, nous pouvons avancer que la situation de « non-lieu », telle que nous l'avons analysée jusqu'ici, peut être conçue, jusqu'à un certain degré, comme une prise de position critique *choisie* par un intellectuel. Dans cette optique, nous pouvons dire que la description de la situation de « non-lieu »

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>55</sup> Edward W. Said, *Representations of the Intellectual*, New York, Vintage Books, 1994 (pour la première édition), 1996 (pour la présente édition).

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 63.

chez Ollivier constitue l'une des stratégies narratives afin d'aborder la spécificité de l'identité migrante. Il va de même chez Chamoiseau qui essaie d'éclairer l'identité martiniquaise par une nouvelle conception de la nation à l'ère de la mondialisation.

Toutefois, la plupart des romans d'Ollivier ne mettent pas forcément au premier plan une telle évaluation positive ; mais ce sont plutôt les épreuves et tourments, subis par des personnages, qui se trouvent le plus souvent au centre du récit. Pour les lecteurs, la créativité ou la fécondité imaginaire de la situation de « non-lieu » ne peut se révéler enfin qu'à travers des stratégies narratives élaborées.

En tenant compte de ces définitions des deux manifestations concrètes de la mélancolie (la « non-histoire » et le « non-lieu »), nous pouvons mieux comprendre le mécanisme de la mélancolie dont nous traiterons dans notre présente étude. Chamoiseau et Ollivier tenteraient de mettre en récit ces deux motifs de la mélancolie dans le but de nous montrer enfin une possibilité d'aborder de plus près la problématique de l'identité sous l'héritage colonial.

Pourtant, ces deux romanciers ne se contentent pas de raconter les récits concernant simplement les douleurs et souffrances du sujet mélancolique ; ils essaient de nous montrer certaines tentatives de maîtriser ou de résoudre la mélancolie en question. Différent du « travail de deuil », comment donc ce « travail de mélancolie » fonctionne-t-il dans le psychisme du sujet mélancolique (personnage ou narrateur) ? Selon quelles modalités pouvons-nous lire ce travail dans les textes en question ? Avant d'aborder la

définition de l'adjectif « postcolonial », nous mettrons en lumière ce travail de mélancolie.

### **1.3. Travail de mélancolie : la mise en perspective de l'objet perdu et son inachèvement**

Ici, nous nous réclamons, entre autres, d'un article de Marie-Claude Lambotte : « La visée esthétique dans la mélancolie, la construction du contexte<sup>57</sup> ». Il convient de considérer le mécanisme du travail de mélancolie chez Lambotte (soit la tentative de la cure de la mélancolie) comme étant la mise en perspective métonymique de l'objet perdu : autrement dit, la « (re)construction du contexte » entourant l'objet perdu. Dans le but de mieux éclairer ce processus, nous aborderons de plus près l'étude en question en suivant les étapes de son argumentation.

1) Comme le titre le suggère, la psychanalyste expose une partie essentielle de ses recherches concernant une relation problématique entre l'esthétique et la mélancolie. Au cours de sa démarche d'analyse, elle nous montre avec concision ce qu'elle appelle la « (re)construction du contexte » de l'objet perdu sur laquelle se fonderait le travail de mélancolie — cette mise en relief qui concernerait également l'objet esthétique. En premier lieu, Lambotte commence par distinguer brièvement le « sujet dépressif » et le « sujet mélancolique », en s'appuyant sur le fait que la mélancolie est « caractérisée

---

<sup>57</sup> Marie-Claude Lambotte, « La visée esthétique dans la mélancolie, la construction du contexte », dans *La traversée de la mélancolie*, Évelyne Grossman et Nathalie Piégay-Gros (dir.), Paris, Séguier, coll. « Carnets », 2002, p. 23-44. Cet article est

par l'impossibilité d'en entrevoir une origine et d'en élaborer une histoire »<sup>58</sup>. De ce point de vue, elle caractérise le discours mélancolique par le manque d'expressions affectives et par l'excès du raisonnement formaliste. Ce qui fait que, pour le sujet mélancolique, la « réalité quotidienne » deviendrait « nivelée et sans relief, dans laquelle tous les composants s'équivalent »<sup>59</sup>. En s'appuyant principalement sur les réflexions de Freud et de Lacan, Lambotte suppose que, derrière une « surface-écran<sup>60</sup> » qui est cette réalité nivelée et sans relief, le sujet mélancolique cherche à découvrir la « vraie réalité<sup>61</sup> » — un « arrière-plan<sup>62</sup> » où se cacherait son objet perdu. En contraste avec l'endeuillé, le mélancolique ne pourrait donc rompre avec le regard nostalgique sur l'objet perdu ou bien sur (l'existence de) la vraie réalité, faute d'arriver finalement à reconnaître la perte de l'objet.

2) En deuxième lieu, dans cette optique, l'auteure tente de décrire des possibilités de résolution de cette « addiction » mélancolique à l'objet perdu. En reprenant encore la théorie de Freud, elle indique que le travail de deuil consiste à « réinsérer l'objet disparu au sein de son contexte [...] de manière à [...] faire passer l'objet au rang des souvenirs et à en effacer le sentiment nostalgique »<sup>63</sup>. En revanche, ayant échoué à un tel travail de deuil, le sujet mélancolique s'attache à la nostalgie de l'objet et finit par remplacer métonymiquement

---

repris comme l'onzième chapitre dans son livre *La mélancolie* (*op. cit.*, 2007, p. 147-160).

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 29.



l'objet perdu inaccessible par les « objets inertes particuliers<sup>64</sup> ». C'est cette « élection d'objets métonymiques<sup>65</sup> » qui lui ouvrirait une voie pour (re)construire le contexte de l'objet perdu ou, autrement dit, la réalité quotidienne autour de celui-ci. Ce qui donne enfin au sujet mélancolique la possibilité de représenter (mettre en perspective) l'objet perdu en le faisant échapper du nivellement de la réalité ou à l'« équivalence mélancolique de tous les objets<sup>66</sup> ».

3) En troisième lieu, à travers une telle analyse du travail de mélancolie, Lambotte cherche à démontrer une relation intime entre l'esthétique et la mélancolie en disant que la « construction esthétique s'efforce de rendre visible ce qui, précisément, restait invisible par trop de banalité ; et l'originalité procède alors par artifice, celui de la recomposition de l'environnement et de sa délimitation »<sup>67</sup>. Afin d'illustrer ce rapport hypothétique, l'auteure essaie de rapprocher l'objet perdu de la mélancolie de l'objet esthétique, celui qui a, selon elle, pour fonction d'indiquer l'« absolu absent<sup>68</sup> » à travers sa présence. Cette comparaison des deux objets lui permet d'avancer que l'émotion ou le plaisir esthétique est produit par le dévoilement de cet absolu absent au moyen de la « constellation des faits<sup>69</sup> » qui consiste à faire ressortir l'objet esthétique de l'équivalence mélancolique de la réalité ou, autrement dit, à recomposer un environnement autour de cet objet. En invoquant ensuite la théorie de l'« aura »

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 37.

de Walter Benjamin, Lambotte en vient à avancer ceci : même si l'objet esthétique (ou perdu) est décrit par l'allégorie (qui est une « figure rhétorique de la mélancolie<sup>70</sup> ») pour enfin tomber dans une obscurité quasiment complète, l'aura de cet objet pourrait ressusciter, de la même manière que dans le travail de la mélancolie, par l'entremise de la « constellation des faits » autour de cet objet.

De telles réflexions sur le travail de la mélancolie sont pour nous d'une importance d'autant plus primordiale tout au long de notre présente étude que nos lectures des romans de Chamoiseau et d'Ollivier dévoileront sous diverses modalités un mécanisme semblable de la remémoration 1) du temps révolu et/ou 2) du lieu d'origine. En effet, les littératures antillaises qui nous concernent focalisent fréquemment leurs récits sur les souffrances irrémédiables causées par la perte/le manque d'objets : soit comme celles de l'histoire collective et du lieu d'appartenance identitaire ou, plus concrètement, comme la mort de leurs manifestations symboliques dans le récit (par exemple, la mort d'une personne aimée ou adorée par le protagoniste qui représente la disparition d'une tradition antillaise). Comme nous l'analyserons plus tard, nous nommerons ce processus du travail de mélancolie la « méthode inductive de la narration » (Carlo Ginzburg<sup>71</sup>) qui consiste à faire ressortir les « causes en partant des effets ». Nous examinerons de plus près cette méthode inductive

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>71</sup> Carlo Ginzburg, « Traces, racines d'un paradigme indiciaire » (traduit par Monique Aymard), dans *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180. Sur les influences de ce « paradigme indiciaire » dans les sciences humaines, voir également : Denis Thouard (éd.), *L'interprétation des indices*, Villeneuve-d'Ascq (France), Presses universitaires du Septentrion, coll. « Opscules φ », 2007.

dans le premier chapitre de la première partie, surtout dans nos analyses du roman d'Ollivier, *Mère-Solitude*.

En plus de ce mécanisme de la résolution (mise en perspective ou reconstruction métonymique de l'objet perdu), nous ne pouvons oublier une autre caractéristique aussi significative : l'inachèvement du travail de mélancolie. Comme examiné et pratiqué dans certaines travaux de Jacques Derrida (en l'occurrence le « deuil impossible<sup>72</sup> »), ce travail n'est pas *effectivement* inachevé, mais plutôt il doit l'être *théoriquement* ou bien *éthiquement*. À la différence du travail de deuil qui tue à nouveau, symboliquement, les morts, l'inachèvement du travail de mélancolie constitue, d'une certaine manière, la fidélité éthique aux disparus ou à des objets en voie de disparition. Nous pourrions observer une telle fidélité dans la mise en récit récurrente de l'impossibilité ou de l'échec de narrer totalement ou jusqu'à la fin chez Chamoiseau et Ollivier.

Telles est la notion de mélancolie et celle de sa résolution possible qui servent de base méthodologique à notre présente étude. Mais notre fondement théorique demeurera insuffisant sans la définition de l'adjectif de « postcolonial ». Nous redéfinirons donc cet adjectif aussi complexe que la mélancolie afin de pouvoir considérer ensuite la notion de la « mélancolie postcoloniale ».

---

<sup>72</sup> Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988 ; *Chaque fois unique, la fin du monde*, présenté par Pascal-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003.

## Chapitre 2

### L'essentialisme stratégique dans le contexte postcolonial

#### 2.1. Que veut dire la situation « postcoloniale » ?

Depuis les années 1970, nombreux sont des chercheurs d'origines diverses qui ont tenté de (re)définir la notion de « postcolonial » ou du « postcolonialisme ». La notion de « postcolonial » ou de « post-colonial » a en effet donné lieu à plusieurs travaux : citons, par exemple, *The Empire Writes Back* des chercheurs australiens<sup>1</sup> dans le monde anglophone et *Littératures francophones et théorie postcoloniale* de Jean-Marc Moura<sup>2</sup> dans le monde francophone. Cet engouement récent pour la notion de « post(-)colonial » est si considérable que ce mot lui-même devient maintenant des plus ambigus. Compte tenu de cela, nous pouvons avancer même que, malgré la grande différence socio-historique entre les concepts, la notion de « postcolonial » pourrait être rapprochée de celle de « mélancolie ».

Afin de définir la notion de « postcolonial » sur laquelle nous nous baserons, nous nous référerons en grande partie aux réflexions théoriques de

---

<sup>1</sup> Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, New York, Routledge, 1989.

<sup>2</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999 (pour la première édition, coll. « Écritures francophones » dans la même édition), 2007 (pour la présente édition). Afin de mieux cerner la signification de « post(-)colonial » au sens large ou étroit du terme, il faudrait voir également un article de Stuart Hall : Stuart Hall, « Quand commence le « postcolonial » ? : penser la limite » (1996 pour la publication originale en anglais ; traduit par Christophe Jaquet), dans *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, édition établie par Maxime Cervulle, Paris,

Jean-Marc Moura. Sa manière de définir ce concept nous semble la plus pertinente pour repenser et justifier notre choix du corpus et du thème analytique. En même temps, son ouvrage nous permet de voir, sur un plan à la fois théorique et socio-historique, l'élargissement des travaux nommés « postcoloniaux » au domaine francophone qui concerne notre étude.

Dans l'introduction de la nouvelle édition des *Littératures francophones et théorie postcoloniale*<sup>3</sup>, Moura commence par analyser le préfixe problématique « post » (sans trait d'union) ou « post- » (avec trait d'union). Moura définit de la façon suivante les deux notions semblables de « post-colonial » et de « postcolonial » afin de favoriser l'utilisation de la dernière dans son livre :

« Post-colonial » désigne donc le fait d'être postérieur à la période coloniale, tandis que « postcolonial » se réfère à des pratiques de lecture et d'écriture intéressées par les phénomènes de domination, et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes. Une situation d'écriture, avec ses présupposés et ses options formelles, est envisagée, et non plus seulement une incolore position sur l'axe du temps.<sup>4</sup>

Compte tenu de cette différenciation notionnelle, notre prise de position théorique, elle, se posera en grande partie sur la définition englobante de « postcolonial », cette définition qui ne se limite pas exclusivement à la situation culturelle, historique et socio-politique dérivée directement du

---

Amsterdam, 2008, p. 351-372.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.

phénomène de colonisation. La raison la plus évidente en est que, grâce à cette compréhension conceptuelle, nous pouvons nous approcher davantage de la problématique de la mélancolie dite postcoloniale dans les textes en question.

En outre, cette deuxième définition englobante (celle de « postcolonial ») nous est utile pour choisir notre corpus d'analyse, soit des romans du Martiniquais Patrick Chamoiseau et ceux du Haïtien exilé au Québec Émile Ollivier. Certes, ces deux corpus se trouvent dans des conditions divergentes sur le plan historique et sociopolitique. Mais, en reprenant l'optique énoncée par Moura, nous pourrions examiner comparativement les points de divergence et de convergence entre ces deux corpus. Comme nous l'avons déjà vu brièvement plus haut, les pensées socio-politiques de Chamoiseau ne s'en tiennent pas qu'à l'héritage colonial aux Antilles francophones, mais elles vont jusqu'à englober une plus grande problématique portant sur l'appréhension de diverses dominations plus subtiles et sur la question identitaire dans notre monde en voie de mondialisation (soit dans la « totalité-monde » pour reprendre un terme de Glissant employé également par Chamoiseau). Comme ce romancier martiniquais, Ollivier aborde à sa propre manière l'héritage colonial en Haïti (régime dictatorial des Duvalier) et les expériences de l'exil, et ce dans l'espoir d'esquisser, par l'entremise de ses réflexions sur l'exil, les modalités d'une nouvelle forme d'identité, soit l'identité dite mouvante ou migrante dans les contextes contemporains de la migration mondiale. Afin de saisir un tel élargissement théorique chez les deux écrivains, il s'agira pour nous de choisir la définition englobante du « postcolonial ».

Toutefois, étant donné notre intérêt principal (soit le mécanisme de la

mélancolie et la tentative de sa résolution), nous ne pouvons sûrement pas négliger les considérations suivantes : la *temporalité d'après-coup* (c'est-à-dire celle d'après la violence colonialiste / dictatoriale ou l'expérience de l'exil), que suggère la notion de « post-colonial », est également d'une importance primordiale. C'est dire que cette acception de « post-colonial » (avec trait d'union) conviendra également à l'analyse de la mélancolie en question — soit la situation ambivalente *d'après* la perte / le manque d'objets d'attachement (en l'occurrence la « mémoire collective » et le « lieu d'appartenance identitaire »). Qu'elles se produisent après la colonisation brutale, la départementalisation assimilatrice, la dictature inédite, l'exil forcé / volontaire ou la mondialisation accélérée, les situations de perte ou de manque se trouvent sans cesse au centre de la problématique socio-politico-culturelle chez les deux auteurs en question.

Bien que nous utilisions, tout au cours de notre présente étude, le sens général du terme de « postcolonial », il nous faut donc retenir également, sans nous y attarder, une telle connotation du concept de « post-colonial ».

## **2.2. Problématique de l'aliénation socio-culturelle et sa résolution possible**

Comme nous venons de le préciser, notre méthode de lecture de la mélancolie se base sur la signification englobante du concept de « postcolonial » sans pour autant oublier sa connotation de l'*après-coup*. Pourtant, dans le dessein de mieux éclairer notre perspective de lecture, nous devons examiner plus concrètement la théorie postcoloniale sur laquelle nous fondons au cours de la présente étude. *Grosso modo*, nous nous appuyons,

entre autres, sur l'un des domaines importants au sein de la théorie postcoloniale : les réflexions sur l'aliénation ou la représentation du soi et de l'autre chez les ex-colonisés. Tout d'abord, il s'agira de résumer le processus de la colonisation dans le psychisme des ex-colonisés (en l'occurrence dans celui des Noirs antillais) : la *colonisation mentale* qui causerait le refoulement de la mémoire collective du peuple noir. Ensuite, nous passerons en revue la problématique de la sortie de ce refoulement chez les Noirs.

En nous appuyant sur les travaux de Frantz Fanon<sup>5</sup>, d'Homi K. Bhabha<sup>6</sup> et d'Edward W. Said<sup>7</sup>, nous pouvons diviser en quatre étapes le parcours de la colonisation mentale. Précisons que ces quatre étapes ne sont pas nécessairement successives, mais qu'elles peuvent se superposer ou se juxtaposer chronologiquement.

1) Dans une première étape, on a pour la condition de base le fait que les colonisateurs ignorent ou sont indifférents, pour diverses raisons, à la culture de l'autre ou à une autre culture que la leur. 2) Dans une deuxième étape, qu'elle soit volontaire ou involontaire, une telle ignorance ou indifférence contribue à entraîner une panoplie de préjugés ou de stéréotypes (comme l'*exotisme* au sens large du terme). À travers divers médias comme par exemple le journal de voyage, la littérature d'inspiration exotique et le discours politique,

---

<sup>5</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1952 (pour la première édition, coll. « Esprit »), 1971 (pour la présente édition).

<sup>6</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, coll. « Routledge classics », 1994 (pour la première édition), 2004 (pour la présente édition), voir surtout chapitre 3.

<sup>7</sup> Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978 (pour la première édition), 2003 (pour la présente édition) ; *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1993.



ces stéréotypes sont reproduits, répandus et figés dans la conscience des colonisateurs ainsi que dans celle du peuple métropolitain (comme l'orientalisme tel que décrit par Said). 3) Dans une troisième étape, ces stéréotypes conditionnent l'appréhension de l'autre ou de l'altérité, soit la représentation des colonisés aussi bien que celle des colonisateurs. En même temps, la reproduction incessante de préjugés finit par institutionnaliser ces clichés culturels et raciaux. De là le discours raciste ainsi que le sentiment de *supériorité* du colonisateur par rapport à l'autre. 4) Dans une quatrième étape, les *colonisés* deviennent des personnes déshumanisées par le discours dominant d'inspiration raciste et donc privées de presque tous les droits politiques et sociaux, lesquels sont des privilèges réservés aux colonisateurs et aux métropolitains. De ce fait, c'est sous cette condition socio-historique imposée que les colonisés « intériorisent » (selon le terme de Fanon), inconsciemment ou consciemment, le discours dominant que constituent l'exotisme, le racisme ou la supériorité raciale des colons. Ainsi la colonisation mentale a comme conséquence que la représentation du soi et de l'autre par les colonisés se trouve refoulée à la fois par les colonisateurs et par les colonisés eux-mêmes. Pour reprendre encore les études de Fanon et de Bhabha, une telle situation complémentaire des deux côtés détermine en plus l'« ambivalence » de l'identité du sujet postcolonial, qu'il soit ex-colonisé ou ex-colonisateur.

Cette brève analyse chronologique de la *colonisation mentale* nous permet de résumer les enjeux majeurs de la critique postcoloniale. Le premier enjeu est d'illustrer cette complémentarité de la fabrication du soi et de l'autre dans le contexte postcolonial particulier : la « lecture en contrepoint » de Said

dans *Culture and Imperialism*<sup>8</sup> représente ce point de vue. Le second enjeu est d'examiner des voies possibles afin de sortir de cette « intériorisation » du discours dominant qui produit, entre autres, le refoulement de la mémoire collective chez les ex-colonisés et les ex-colonisateurs.

1) Parmi les voies de sortie possibles de la colonisation mentale, mentionnons tout d'abord les réflexions d'Aimé Césaire<sup>9</sup> et de Ngũgĩ Wa Thiong'o<sup>10</sup>. Leur optique consiste principalement à affronter la vision socio-historique imposée par les colonisateurs blancs d'origine européenne et à écrire autrement l'histoire de la colonisation. Telle est l'entreprise d'un Césaire et d'un Thiong'o, une entreprise qui repose en grande partie sur une pensée binaire. De ce fait, leur discours abonde en termes quelque peu *romantiques* comme l'authenticité, la vérité et l'origine. Certes, nous pouvons dire que cette optique était nécessaire afin de décrire le conflit racial persistant dans les sociétés postcoloniales, mais en fait, le binarisme risque d'entraîner simultanément la simplification de phénomènes post-coloniaux, comme par exemple la relation au pouvoir qui lie et entrave sous diverses modalités les habitants d'origines diverses dans une société postcoloniale.

2) Une autre voie consiste à atténuer ce caractère polémique du binarisme en faisant intervenir un troisième ou un quatrième terme dans la réflexion théorique. Nous pouvons nommer cette attitude *la perspective*

---

<sup>8</sup> E. W. Said, *op. cit.*, 1994, p. 66.

<sup>9</sup> Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur la négritude*, Paris, Présence africaine, 1955 (pour la première édition), 2004 (pour la présente édition) ; *Nègre je suis, nègre je resterai, entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Albin Michel, coll. « Itinéraires du savoir », 2005.

<sup>10</sup> Ngũgĩ Wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind*, Oxford, James Currey/Heinemann,

*transculturelle*. Parmi les représentants de cette optique, mentionnons Édouard Glissant<sup>11</sup>, les auteurs du manifeste *Éloge de la créolité* dont Patrick Chamoiseau, et Émile Ollivier<sup>12</sup>. Selon eux, la sortie du refoulement de la mémoire collective des Noirs ne consiste pas en une simple proposition antithétique à la vision des colonisateurs blancs, mais plutôt en une ouverture vers une histoire traversée par des voix de plusieurs nations, cultures et races.

3) Une troisième tentative de solution est proposée par Gayatri C. Spivak dans ce qu'elle appelle l'« utilisation stratégique de l'essentialisme<sup>13</sup> ». Celle-ci utilise stratégiquement la notion d'essentialisme pour affronter la réalité oppressante dans laquelle les « subalternes » vivent effectivement. Dans le contexte antillais qui nous intéresse, cette option théorique de la sortie du refoulement consiste à présenter, à l'instar de la première optique, celle du binarisme, une certaine contrepartie à l'histoire forcée. De ce fait, cet essai de solution stratégique abonde en vocables fortement *romantiques* comme dans la première tentative. Toutefois, ce qui est différent de la première vision, c'est que ce point de vue essentialiste peut se lier paradoxalement à la deuxième optique interculturelle ou transculturelle. Comme l'a déjà dit la théoricienne du féminisme Diana Fuss dans son livre *Essentially Speaking*<sup>14</sup>, l'essentialisme n'est pas forcément à l'opposé des notions comme l'inter/transculturalisme ou

---

1986 (pour la première édition), 1997 (pour la présente édition).

<sup>11</sup> É. Glissant, *op. cit.*, 1981 et 1997.

<sup>12</sup> Surtout É. Ollivier, *op. cit.*, 2001.

<sup>13</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, « Subaltern Studies : Deconstructing Historiography » (1985), dans *In Other Words*, New York, Routledge, coll. « Routledge classique », 1987 (pour la première édition, Methuen), 2006 (pour la présente édition), p. 270-304.

<sup>14</sup> Diana Fuss, *Essentially Speaking*, New York, Routledge, 1989.

le constructionisme social : il n'est pas difficile de concevoir théoriquement l'*essentialité de la diversité* ou la *diversité de l'essence*. À titre d'exemple, la notion de « créolité » est représentative d'une telle vision, étant donné qu'elle peut être considérée comme étant à la fois la diversité culturelle des Antilles et l'essentialité de cette diversité.

Tout au long de la présente étude, nos lectures des romans de Chamoiseau et d'Ollivier se fondent sur la théorie postcoloniale qui se concentre notamment sur le phénomène d'aliénation et sur ses modalités de résolution possible. Toutefois, la troisième tentative constitue la pierre angulaire de nos analyses des textes romanesques. Nous trouvons en effet que la mise en récit de la mélancolie postcoloniale peut être comprise comme étant l'une des manifestations de l'essentialisme stratégique. Avant de compléter notre réflexion sur la théorie postcoloniale, nous interrogerons plus précisément la portée théorique de cette conception d'« essentialisme stratégique » de Spivak.

### **2.3. La mélancolie postcoloniale comme « essentialisme stratégique »**

#### **Que veut dire l'essentialisme stratégique chez Spivak ?**

En tant que théoricienne érudite et activiste politique d'origine indienne, Spivak développe des recherches qui s'étendent à différents domaines : la théorie de la « déconstruction » de Jacques Derrida, le féminisme postcolonial, la sociocritique du *texte* de divers genres et l'histoire/l'historiographie des subalternes. Dans l'un des articles de sa première période intitulé « Subaltern Studies : Deconstructing

Historiography<sup>15</sup> », nous pouvons déjà découvrir un bon exemple de son principe d'analyse ou de lecture du « texte », qu'il soit littéraire, scientifique ou politique — la « lecture au gré et contre le gré du »<sup>16</sup> producteur du texte.

Paru premièrement dans le troisième volume de la revue *Subaltern Studies* (ci-après *SS*) organisée par des intellectuels radicaux indiens (dont, entre autres, l'historien Ranajit Guha), l'article de Spivak constitue *grosso modo* une critique de leur critique envers l'histoire/l'historiographie élitiste de l'Inde coloniale et surtout des subalternes, le peuple qui occupe une classe inférieure dans la société hiérarchique indienne. En analysant plusieurs travaux historiographiques de ce groupe, cet article ne se construit pas nécessairement autour d'un seul argument, mais plutôt au croisement de deux intérêts principaux de l'auteur : 1) la mise en lumière de la notion de « texte social<sup>17</sup> » ; 2) celle de la « complicité » du sujet et de l'objet de la recherche historique que sont l'historien du subalterne et le subalterne lui-même.

1) Lorsqu'elle lit des études historiques du groupe *SS* en contredisant les *intentions* des auteurs, Spivak se réclame le plus souvent de la notion du « texte social », le texte qu'elle considère comme reflétant d'une certaine manière le monde extérieur contrairement au texto-centrisme du *New Criticism* américain. C'est dire que, chez Spivak, le texte historique écrit par les élites et/ou les autorités politiques indiennes n'est pas analysé exclusivement dans une optique littéraire (c'est-à-dire la stylistique, la narratologie et la

---

<sup>15</sup> G. C. Spivak, *op. cit.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 281 et *passim*. C'est moi qui traduis toutes les citations de Spivak dans cette section (2.3.).

<sup>17</sup> G. C. Spivak, *op. cit.*, p. 271.

sémantique). Cependant, cela ne signifie pas que Spivak subordonne désormais tout texte aux faits historiques et/ou sociopolitiques. D'après sa relecture de l'histoire indienne et de l'historiographie du groupe *SS*, Spivak pense plutôt que le monde extérieur constitue un « système de signes<sup>18</sup> » ou bien une « chaîne continue de signes<sup>19</sup> ». De ce point de vue, elle en vient à avancer que, pour inscrire le peuple subalterne dans l'histoire de l'Inde coloniale, l'étude historiographique du groupe *SS* ne doit pas être focalisée sur la simple continuation chronologique des faits sociopolitiques, mais sur le changement ou sur la crise sociale (causés par ce peuple), cette crise traduisant le « changement fonctionnel du système de signes<sup>20</sup> ».

Cette position méthodologique proposée par Spivak (soit l'expansion de la notion du « texte » à celui du « texte social ») contredit celle des études du groupe *SS*. À titre d'exemple, ce dernier cherche à repérer dans divers documents concernant l'Inde coloniale la « faillite cognitive » du subalterne par les élites historiographes et ensuite à restaurer une telle faillite par l'inscription du subalterne dans l'histoire. Selon Spivak, cette façon de récupérer le subalterne dans l'histoire se situe encore, à l'insu du groupe *SS*, dans une vision évolutionniste ou dialectique comme celle de Hegel ou de Marx. Selon elle, cette vision consisterait à suivre la voie historique visant à la désaliénation (de la conscience) du subalterne et donc à son autodétermination psychique et politique. En plus, afin de soutenir cette thèse évolutionniste ou dialectique, le

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 271.

groupe *SS* tient sans cesse pour une essence stable et inchangeable, le *subalterne* ou la *subaltanité* que l'on doit restaurer à travers une nouvelle historiographie.

La relecture de Spivak des études du groupe *SS* entreprend donc de pousser à l'extrême la théorie du poststructuralisme dans l'historiographie du subalterne en invoquant, entre autres, la théorie de la « déconstruction » de Derrida. En déconstruisant la vision du subalterne en tant qu'entité innée, « positive et stable<sup>21</sup> », elle considère le subalterne dans l'histoire indienne comme le « sujet-effet<sup>22</sup> » qui se construit *socialement* à travers des discours historiques et/ou sociopolitiques.

2) En outre, Spivak tente de repenser une telle compréhension *essentialiste* du groupe *SS* concernant la notion de « subalterne » en analysant la relation entre le sujet (soit les historiens du groupe *SS*) et l'objet de recherche (soit le subalterne) : il y a une manière de *complicité* permanente entre ces deux acteurs dans l'historiographie du groupe *SS*. Selon Spivak, si les historiens du groupe *SS* se réclament le plus souvent du subalterne en tant que sujet « essentiel » de l'histoire suivant la vision dialectique hégélienne ou marxiste, c'est qu'ils font l'« utilisation *stratégique* de l'essentialisme positiviste dans un intérêt politique évident<sup>23</sup> ». Concrètement, cet intérêt politique du groupe *SS* vise principalement la réduction de l'oubli du subalterne et la réhabilitation de son statut dans l'histoire et la société indiennes. Nous pouvons en déduire que

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 281.

l'historiographie du groupe SS ne peut plus être considérée comme une discipline « neutre », mais plutôt comme une *stratégie* politique qui constitue un moyen afin d'amener la théorie abstraite à la praxis réelle et concrète. Tout au long de l'article, la position de Spivak se traduit par plusieurs expressions visant à préciser l'*essentialisme stratégique*, dont la « déconstruction affirmative<sup>24</sup> » (notion que Spivak considère comme celle de Derrida), la « contre-mémoire<sup>25</sup> » (notion qu'elle emprunte à Michel Foucault) et la « généalogie restaurative<sup>26</sup> ». En se fondant sur cette perspective théorique, elle présente, à l'instar du groupe SS, deux façons de concevoir le sujet historique qu'est en l'occurrence le subalterne : d'un côté, la conception de « sujet-position<sup>27</sup> » (qui est d'ordre plus essentialiste) et, de l'autre, celle de « sujet-effet<sup>28</sup> » (qui est d'ordre plus constructionniste).

Compte tenu d'une telle relecture théorique, Spivak aborde ensuite deux problèmes spécifiques dans l'historiographie du groupe SS : 1) premièrement, la fonction de la « rumeur » dans l'histoire en tant que système de signes ; 2) deuxièmement, la minoration ou l'oubli de la femme dans ses études historiques.

1) Dans le système sémiotique de l'histoire, la rumeur est considérée, selon elle, comme proche du système de l'« écriture » derridienne, dans la mesure où elle est, par définition, anonyme, itérative et donc transformable au

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 280.



contraire du texte officiel. La rumeur se trouve donc éternellement distante d'elle-même, autrement dit, elle est elle-même à une seule condition : qu'elle soit répétitive et diffusée hors du contexte *originel*. Ces caractéristiques de la rumeur représentent, selon l'auteur, une manière de reconnaître le subalterne, le sujet qui n'est pas non plus, en principe, essentiel, pur et stable. C'est l'une des raisons pour laquelle nous ne pouvons saisir le « sujet-effet » et/ou le « sujet en mouvement » qu'est le subalterne sans prendre en compte une telle fonction de la rumeur dans une nouvelle historiographie.

2) L'auteur remet en cause également l'oubli ou la sous-estimation de la femme non seulement dans le discours social dominant que constitue par exemple l'histoire officielle de l'Inde coloniale, mais aussi dans les études du groupe *SS* lui-même. Avant tout, elle fait remarquer que la femme subit la même situation d'opprimée ou d'oubliée que le subalterne dans le monde patriarcal indien aussi bien qu'académique. En examinant l'« instrumentalisation » de la femme dans ladite société, Spivak souligne à quel point la relation intercommunautaire de la femme était d'une grande importance afin que la communauté ou l'histoire de l'Inde coloniale maintienne son identité et sa cohérence.

En résumé, nous pouvons définir en ces termes la position théorique de Spivak : l'utilisation stratégique d'une notion essentielle (de nation, de sexe, de classe, etc.) en vue de lutter contre une domination ou une oppression existante dans une donnée spatio-temporelle. Nombreux sont jusqu'à présent les chercheurs qui ont abordé cette notion critique dans les travaux de l'auteur

(par exemple, Diana Fuss<sup>29</sup> et Tetsuya Motohashi<sup>30</sup>). Pourtant, selon le « Foreword » de son deuxième recueil d'articles *Outside in the Teaching Machine*<sup>31</sup>, l'auteure elle-même ne se serait pas aperçue qu'elle faisait l'utilisation stratégique de l'essentialisme jusqu'à une entrevue faite par Ellen Rooney, intitulée « In a Word : Interview<sup>32</sup> ». Spivak déclare qu'elle s'intéresse moins à l'essentialisme stratégique du sujet qu'à celui-ci comme « agent institutionnel » dans le contexte postcolonial. Mais, si nous lisons attentivement l'article de Spivak portant sur la déconstruction de l'historiographie du groupe SS, il semble évident que ce concept constitue l'un des piliers de son argumentation afin d'aborder les problèmes postcoloniaux, dont l'historiographie du subalterne.

### **L'essentialisme stratégique est-il essentialiste ?**

Le positionnement intellectuel de Spivak représente une ambivalence théorique entre l'essentialisme stratégique visant à soutenir stratégiquement l'essence du sujet et son principe de déconstruction consistant à nier l'essence du sujet tout en remettant en cause le binarisme métaphysique (par exemple, l'écriture et la parole, l'essentiel et le relatif, le naturel et le social). Nous pouvons toutefois nous demander si une telle utilisation stratégique de l'essentialisme ne risque pas de justifier, fût-ce négativement, le discours

---

<sup>29</sup> D. Fuss, *op. cit.*

<sup>30</sup> Tetsuya Motohashi, *Posuto-Koroniariizumu* (Postcolonialisme) (en japonais), Tokyo, Iwanami-shoten, coll. « Iwanami Shinsho », 2005.

<sup>31</sup> G. C. Spivak, *Outside in Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993.

<sup>32</sup> G. C. Spivak, « Foreword » (p. ix-x) et « 1. In a Word : Interview » (p. 1-26), *ibid.*, 1993.

binaire qui soutient le plus souvent le système symbolique existant de la domination ou de l'oppression.

Afin d'examiner ces problèmes, il s'agira ici de nous référer à l'étude de Diana Fuss<sup>33</sup>, qui se donne pour but principal d'interroger la distinction entre l'« essentialisme » et le « constructionisme social » (ou le différentialisme). La théorie de la déconstruction peut être considérée, selon Fuss, comme le représentant de cette dernière perspective théorique. Toutefois, l'auteur cherche à déconstruire un tel binarisme en avançant que « l'essentialisme soutient les théories du constructionisme et que le constructionisme fonctionne comme une forme plus raffinée de l'essentialisme »<sup>34</sup>. Fuss pense que, théoriquement, l'essence réelle désignée par l'essence nominale peut être *différentielle* et, par contre, que la différence réelle désignée par la différence nominale peut être *essentielle*. Ce chiasme conceptuel proposé par Fuss nous permet de redéfinir les deux notions en question (l'essentialisme et le constructionisme social) : A) d'une part, l'*essentialisme* désigne une position théorique qui présuppose l'essence de l'essence (1. l'essentialisme essentialiste) ou la différence de l'essence (2. l'essentialisme constructioniste) ; B) d'autre part, le *constructionisme* signifie un positionnement théorique qui présuppose l'essence de la différence (3. le constructioniste essentialiste) ou la différence de la différence (4. le constructionisme constructioniste).

---

<sup>33</sup> C'est nous qui traduisons toutes les citations de Fuss dans cette section (2.3.).

<sup>34</sup> D. Fuss, *op. cit.*, p. 119.

Compte tenu d'une telle corrélation des deux notions (d'essentialisme et de constructionisme), il est possible de répondre aux problèmes théoriques posés plus haut : 1) à propos de l'ambivalence théorique de Spivak ; 2) ou à propos de la relation complice de l'essentialisme stratégique avec le discours dominant. Pour ce qui est de la première question, force est de constater que l'article de Spivak ne discute pas suffisamment des deux notions abordées. En ce qui concerne la deuxième, il nous semble que Spivak considère l'essentialisme stratégique du subalterne non pas comme présupposant l'essence de l'essence du subalterne (*l'essentialisme essentialiste* qui est naturel et inchangé), mais plutôt comme présupposant la différence de l'essence du subalterne (*l'essentialisme constructioniste* qui est social et changeable).

Si nous examinons un autre contexte socio-historique, nous pouvons retrouver cette question de l'essentialisme stratégique dans les essais de Chamoiseau et d'Ollivier. En tentant d'établir une assise de l'identité antillaise (entre autres martiniquaise), les auteurs d'*Éloge de la créolité* qualifient de « créolité », l'hétérogénéité langagière, historique, culturelle et anthropologique qui caractérise les sociétés antillaises ex-colonisées. Et pourtant, selon eux, une telle créolité serait longtemps niée, aliénée et « exotisée » par le regard du colonisateur occidental — le regard d'autrui que le peuple antillais colonisé devait et/ou voulait adopter dans le contexte du système colonial et postcolonial. C'est à partir de là que la restauration ou la désaliénation de la créolité « authentique » ou « vraie » intervient afin de permettre la reconnaissance de l'identité nationale et une production littéraire authentique. En outre, une telle vision de l'identité hétérogène et changeable est comprise comme un mode de

reconnaissance identitaire que tous les êtres humains devraient tôt ou tard accepter dans le monde en voie de mondialisation et de transculturation. Ainsi la notion de créolité est-elle présentée également comme une entité universalisable hors du contexte de base antillais. Quant à Ollivier, son essai *Repérages* nous présente aussi sa vision de l'identité migrante ou mouvante des exilés, lesquels sont pourtant décrits comme étant toujours en quête d'une identité nationale ou d'une racine unique dans ses œuvres romanesques.

En examinant les réflexions sur l'identité créole ou migrante chez Chamoiseau et Ollivier, nous nous rendons compte, d'une part, que leurs perspectives identitaires font partie du *constructionisme social* plutôt que de l'*essentialisme* de la subjectivité (voir plus haut la corrélation de ces notions). Cependant, la fréquence du vocabulaire à teneur essentialiste comme « aliénation » (qui cacherait toujours l'essence aliénée), « authenticité » et « vérité » permet, d'autre part, de constater que les discours identitaires de ces écrivains martiniquais et haïtien sont toujours plus ou moins influencés par la vision essentialiste de l'identité ou de la culture. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut (surtout dans la section 2. 2.), cela se vérifie par l'utilisation fréquente de l'expression et/ou de la thématique *romantiques* dans leurs œuvres romanesques (par exemple, les notions d'authentique, de réel et de vrai ; l'identité nationale (manquée) ; le mythe de l'origine spatio-temporelle (perdue)). Vue cette ambivalence apparente des réflexions de Chamoiseau et d'Ollivier, nous croyons déceler l'utilisation stratégique de l'essentialisme dans leurs productions littéraires : c'est la stratégie de l'*essentialisme constructioniste* qui vise à la quête *essentialiste* de l'identité nationale

(martiniquaise ou haïtienne) dans le contexte postcolonial pour élaborer enfin la vision *constructioniste* de l'identité créole ou migrante.

En tenant compte de cette lecture critique des pensées théoriques de Spivak, de Fuss et des deux auteurs en question, nous formulons l'hypothèse que notre thème principal (la mélancolie postcoloniale) constitue également une forme d'essentialisme stratégique. En effet, la mise en récit de la mélancolie postcoloniale ne serait pas un choix *inconscient* ou *inévitabile* pour les romanciers en question, mais plutôt un choix *conscient* qui leur permet de se confronter aux problèmes post-coloniaux. Il s'agirait alors de l'*utilisation stratégique de la mélancolie postcoloniale*. Selon cette perspective, l'une des caractéristiques principales du discours mélancolique — l'inachèvement du travail de mélancolie — pourrait se comprendre comme visant à décrire l'ambiguïté de l'identité dite créole ou migrante, autrement dit l'inachèvement du processus de l'identification. À travers une telle mélancolie stratégique, quelle manière de relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire pourrions-nous saisir chez Chamoiseau et Ollivier ? C'est la problématique fondamentale de notre thèse.

## Conclusion de la première partie

Ainsi notre thèse de doctorat se donne-t-elle comme objectif essentiel de mettre en lumière diverses manifestations textuelles du thème de la mélancolie postcoloniale afin de saisir le mécanisme de relecture de la mémoire collective et du lieu d'appartenance dans les romans de Chamoiseau et d'Ollivier. Afin d'étudier l'enjeu et la portée de ce thème, nous devons revenir ici à la question posée au début de cette première partie : en quel sens la mélancolie pourrait-elle se dire comme étant postcoloniale ?

Notre vision postcoloniale se base principalement sur une double optique : d'une part, l'optique englobante qui vise les phénomènes socio-culturels de la persistance de l'héritage colonial et ceux de la domination plus générale et subtile dans le monde actuel ; d'autre part, l'optique étroite qui retient également la connotation de l'après-coup dans la notion du postcolonial.

En plus de ce choix de l'optique postcoloniale, il nous faut aussi distinguer entre les deux perspectives analytiques de la mélancolie postcoloniale : la perspective de l'ex-empire ou de l'ex-colonisateur ; celle de l'ex-colonie ou de l'ex-colonisé. Pour ce qui est de la première perspective, nous pouvons tenir comme exemple une étude socio-politique du sociologue anglais Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*<sup>1</sup> qui a analysé la « postcolonial melancholia » persistant dans l'Angleterre contemporaine : chez lui, cette pathologie postcoloniale signifie en principe une sorte de nostalgie collective de

---

<sup>1</sup> Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, 2004.

la situation omnipotente ou de cette image de l'empire colonial dans le temps révolu de l'Angleterre. Contrairement à ces réflexions de Gilroy, notre présente étude se basera notamment sur la deuxième perspective qui se focalise sur la mélancolie de l'ex-colonie ou de l'ex-colonisé qui résulte de chaque situation postcoloniale. En tenant compte de cette distinction de la mélancolie et de sa portée analytique, nous voudrions entendre ici par mélancolie postcoloniale : *une situation ambivalente du psychisme entraînée par la perte (ou le manque) de la mémoire collective et/ou par celle du lieu d'appartenance identitaire dans le contexte postcolonial*. Que ce soit dans les romans de Chamoiseau et d'Ollivier ou dans leurs ouvrages théoriques, nous pouvons constater, sous divers aspects, une telle mélancolie postcoloniale causée et perpétuée à la fois par ces deux pertes ou manques.

Toutefois, le narrateur ou les personnages de notre corpus d'étude ne se contentent pas de sentir le sentiment irrémédiable d'un certain manque temporel ou spatial. Ils entreprennent chacun à leur manière de maîtriser leurs mélancolies et, ce faisant, de combler ce que nous avons qualifié de « non-histoire » ou de « non-lieu ». C'est parce que l'un des symptômes fondamentaux de la mélancolie peut se comprendre comme étant l'impossibilité de saisir l'objet perdu lui-même, en l'occurrence une mémoire collective ou un lieu d'appartenance identitaire. Selon la théorie de Lambotte analysée plus haut, le travail de mélancolie consiste notamment à reconstruire ou à arranger l'environnement ou contexte autour de cet objet perdu insaisissable directement, étant donné que cet objet est censé être, chez le mélancolique, tombé dans l'équivalence de tous les objets ou dans la réalité banalisée, nivelée et enfin



monotone. Cliniquement comme théoriquement, l'analyste tente d'inciter les sujets mélancoliques à une telle mise en relief de l'objet perdu, ou à l'induction des « causes en partant des effets » (pour reprendre le terme de Ginzburg<sup>2</sup>), afin qu'ils puissent voir, saisir et comprendre l'objet perdu et qu'ils finissent par dominer éventuellement cette maladie atrabilaire.

Mais, dans la plupart des cas, les sujets mélancoliques chez Chamoiseau et Ollivier (soit un narrateur ou un personnage) ne peuvent arriver au travail thérapeutique de mélancolie. Leurs tentatives de maîtriser la mélancolie finissent presque toujours par un *échec*. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il en découle que le travail de mélancolie postcoloniale dans les romans en question peut être considéré comme un travail de « deuil qui n'en finit pas » (suivant le terme de Lambotte<sup>3</sup>) ou simplement comme un travail de « deuil inachevé » (Véronique Bonnet<sup>4</sup>). Dans cette optique, comment pourrions-nous analyser ce phénomène chez les auteurs antillais qui nous concernent ? Pour ce faire, nous devons examiner, au moins sous trois aspects, l'utilisation stratégique de la mélancolie postcoloniale et les diverses modalités de compensation de cette maladie saturnienne. Nous aborderons ainsi dans chaque roman : la manifestation thématique de la mélancolie postcoloniale, la structure narrative du discours mélancolique et les valeurs théoriques que porte l'écriture de la mélancolie postcoloniale et sa résolution possible.

---

<sup>2</sup> C. Ginzburg, *op. cit.*, p. 150.

<sup>3</sup> M.-C. Lambotte, *op. cit.*, 1993, p. 553.

<sup>4</sup> Véronique Bonnet, « Émile Ollivier : la passion du pays natal ou l'écriture du deuil inachevé », dans *Nouvelles Études francophones*, Vol. 14, No. 1, Nebraska, Presses universitaires du Nebraska, printemps 1999, p. 65-80.

À travers la lecture de ces romans, nous croyons pouvoir entrevoir une certaine spécificité créole ou migrante de la mélancolie *postcoloniale* par rapport à la mélancolie *occidentale*. Pour ce faire, nous nous réclamerons également d'une perspective de l'anthropologue Raymond Massé dans *Détresse créole*<sup>5</sup> — une perspective « ethnoépidémiologique » qui s'intéresse notamment à l'élucidation de la singularité de la « détresse créole » (en l'occurrence martiniquaise) dans le contexte postcolonial. Dans cette étude, l'auteur se penche non seulement sur les causes éventuelles socio-historiques de cette souffrance individuelle et collective, mais aussi sur le discours spécifique de la détresse, soit sur la « détresse comme langage<sup>6</sup> ». Ce point de vue se rapporte à la conception du « discours mélancolique » chez Lambotte<sup>7</sup>.

Certes, tel que nous l'avons examiné plus haut, notre lecture des romans se base, avant tout, sur la théorie psychanalytique de la mélancolie dans le contexte occidental ; mais un tel choix méthodologique risque de tomber dans la simple adaptation d'une vision *occidentale* aux textes littéraires de Chamoiseau et d'Ollivier. C'est ce que nous chercherons à éviter tout au long de notre présente étude dans la mesure où ces écrivains d'origine antillaise, eux-mêmes, ne cessent de chercher à sortir d'une telle *assimilation* ou *intégration* intellectuelle dans leurs essais comme dans leurs romans. En nous appuyant sur les conceptions de la mélancolie chez Lambotte ou de la détresse chez Massé, nous effectuons un choix autant éthique que méthodologique. En

---

<sup>5</sup> Raymond Massé, *Détresse créole*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 134 et *passim*.

<sup>7</sup> M.-C. Lambotte, *op. cit.*, 1993.

d'autres termes, nous croyons que leurs regards centrés sur le discours ou le langage nous permettront d'être vigilants devant ce piège *assimilationniste* ou *totalitaire* lors de l'interprétation des textes.

Néanmoins, quelque peu paradoxalement, nous ne souhaitons pas confiner la spécificité de la mélancolie postcoloniale dans un registre régional ou local. Notre tentative d'éclaircissement des caractéristiques de cette maladie rejoint, dans un plus grand contexte, un enjeu d'utilisation. En effet, tout en abordant sans discontinuité les différentes problématiques relatives à la mémoire collective, au lieu d'origine et à l'expérience de la migration, Chamoiseau et Ollivier réfléchissent, chacun à leur manière, sur une problématique culturelle et universelle de notre époque : comment résister à la domination du savoir ou de l'imaginaire populaires par une certaine culture hégémonique, qu'elle soit américaine ou européenne.

Telle est la méthodologie sur laquelle nous nous fonderons tout au cours de notre étude comparative. Nos lectures se divisent en deux parties selon les motifs de la mélancolie postcoloniale : la non-histoire et le non-lieu. Chaque partie est composée des quatre analyses des œuvres romanesques de Chamoiseau et d'Ollivier.

## **DEUXIEME PARTIE**

### **COMMENT NARRER LA NON-HISTOIRE ?**

# Chapitre 1

## Narration de la « non-histoire » dans *Mère-Solitude*<sup>\*</sup>

### Introduction

Les œuvres romanesques d'Émile Ollivier, écrivain *néo-qubécois* d'origine haïtienne, s'inscrivent, d'entrée de jeu, dans le sillage postcolonial de la République d'Haïti. Né à Port-au-Prince en 1940, Ollivier s'engageait dès sa jeunesse dans des activités militantes au sein de l'Union Nationale des Étudiants Haïtiens. En 1964, à cause du régime dictatorial de François Duvalier — régime de 1964 à 1971 suivi de celui de son fils Jean-Claude jusqu'en 1986 —, il a été contraint de s'exiler de son île natale, ce qui l'a conduit à s'installer au Québec (Montréal) en 1965 après un court séjour d'études à Paris. Parmi d'autres grandes villes comme New York, Miami ou Paris, ce lieu nord-américain était l'une des plus importantes destinations qu'avaient choisie de nombreux intellectuels haïtiens *actifs* dans cette époque de la dictature des Duvalier. Jusqu'à sa mort en novembre 2002, Ollivier vivait à Montréal à la fois en tant qu'écrivain de renom et pédagogue réputé.

Presque tous ses livres décrivent non seulement la souffrance irrémédiable des habitants d'Haïti mais aussi celle des exilés haïtiens par

---

<sup>\*</sup> La première version courte de ce chapitre a été publiée sous le titre de « La narration de la « non-histoire » dans *Mère-Solitude* d'Émile Ollivier » dans *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku*, No. 30, Sendai (Japon), Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku, 2010, p. 15-32.

l'intermédiaire des deux thèmes suivants : premièrement, le pays natal ou le lieu d'appartenance comme une assise de la conscience de l'identité ; deuxièmement, l'histoire du pays natal ou sa mémoire collective comme un autre fondement non négligeable de l'identité nationale.

Néanmoins, ces deux assises ne sont jamais empreintes de stabilité mais il s'agit plutôt de ce que nous pouvons appeler le « non-lieu<sup>1</sup> » ou la « non-histoire<sup>2</sup> ». Ce point de vue se traduit par une intrigue romanesque particulière — intrigue qui apparaît dans presque toutes les œuvres romanesques d'Ollivier : éprouvant certaines situations de manque de l'histoire (personnelle, familiale et/ou collective) et du lieu d'appartenance, le protagoniste ou un personnage entreprend de remplir ce manque historique et spatial. De son premier livre (*Paysage de l'aveugle*<sup>3</sup>) jusqu'à son roman posthume (*La Brûlerie*<sup>4</sup>), le romancier abordait sous divers aspects cette problématique de la perte ou du manque, soit chez les immigrants haïtiens soit chez les Haïtiens restés au pays.

---

<sup>1</sup> Pour les deux notions (non-histoire et non-lieu), voir notre première partie méthodologique. Sur la notion du « non-lieu », nous nous référons principalement aux essais d'Édouard Glissant, d'Émile Ollivier et de Marc Augé : Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde – poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 192 ; Émile Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, p. 37 ; Marc Augé, *Non-lieux*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992. Pour *Repérages*, nous utilisons désormais le sigle de *RP* dans les notes.

<sup>2</sup> En ce qui concerne le concept de la « non-histoire », nous nous référons notamment à un essai d'Édouard Glissant : « La querelle avec l'Histoire », dans *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981 (pour la première édition, Seuil), 1999 (pour la présente édition), p. 223-224.

<sup>3</sup> Émile Ollivier, *Paysage de l'aveugle*, Montréal, Cercle du livre de France, 1977. En général, cet ouvrage de début (longtemps épuisé) est considéré plus comme un recueil de deux nouvelles que comme un roman ayant deux parties.

<sup>4</sup> Émile Ollivier *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004 (posthume).

Compte tenu de ce contexte, le présent chapitre se donne comme objectif d'analyser le roman initial d'Ollivier, *Mère-Solitude*<sup>5</sup>. Nous nous demanderons comment une situation de manque historique — soit la « non-histoire » — est décrite sur le plan du contenu ou de la narration et selon quelles modalités le romancier cherche à résoudre cette problématique du manque.

### 1.1. Problématique de la « non-histoire » dans *Mère-Solitude*

Comme nous l'avons définie dans la première partie, la « non-histoire » désigne un manque de la construction progressive de l'histoire collective ou de la conscience historique. Ce qui fait que la tentative de narration d'une telle histoire elle-même est sinon complètement impossible pour le moins laborieuse<sup>6</sup>. Une telle difficulté se traduit, paradoxalement, par l'obsession du passé ou par le passé qui ne passe pas, ce qui est constaté par Ollivier dans *Repérages* :

Mais comment parler d'Haïti ? Dans quels termes ? La dictature des Duvalier a été une période d'expériences limites qui aurait mérité un véritable travail de mémoire après les grandes liesses de la chute. En lieu et place de ce travail de deuil, on peut observer une organisation systématique de l'oubli, un travail de refoulement qui entraîne un blocage aussi systématique, empêchant une ouverture de la

---

<sup>5</sup> Nous nous référons comme corpus primaire à l'édition suivante : Émile Ollivier, *Mère-Solitude*, Monaco, Éditions Alphée/Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 1983 (pour la première édition, Albin Michel), 2005 (pour la présente édition). Désormais nous utilisons le sigle de *MS* dans les notes.

<sup>6</sup> Sur ce point, en plus de l'essai d'Édouard Glissant, les réflexions de Takayuki Nakamura sont des plus suggestives : Édouard Glissant – « *Han-Rekishi* »-no *Shigaku* (Édouard Glissant – la poétique de l'« anti-histoire ») (en japonais), thèse de doctorat présentée à l'Université des études étrangères de Tokyo, 2006.

société haïtienne accablée par un ensemble de déficits et souffrant d'un ensemble de malaises. [...]

Plus de vingt ans après sa mort, François Duvalier continue ses méfaits, empêchant les Haïtiens de réellement faire leurs comptes avec leur passé.<sup>7</sup>

Ce passé figé de l'époque dictatoriale empêche, d'une certaine manière, les Haïtiens de construire progressivement l'histoire collective et la prise de conscience historique qui peut servir d'assise à une vision de l'avenir. Bien que les contextes socio-historiques d'un département d'outremer français (la Martinique) et d'un pays indépendant (Haïti) soient différents, nous retrouvons cette problématique de la « non-histoire », mise de l'avant par Glissant, dans plusieurs romans d'Ollivier. Elle est présente dans son premier roman *Mère-Solitude*. Nous l'examinerons donc tout d'abord au niveau du contenu narratif.

### **1.1.1. « Non-histoire » comme histoire de la mort de la mère du protagoniste**

Le récit de *Mère-Solitude* se déroule autour d'une ville insulaire Trou-Bordet (ancien nom de Port-au-Prince, capitale d'Haïti). Dans l'île où se trouve cette ville, le régime dictatorial règne comme en Haïti autrefois, et pourtant le nom Haïti lui-même n'apparaît pas une seule fois dans ledit récit<sup>8</sup>. Le protagoniste principal, Narcès Morelli, est le dernier rejeton d'une influente

---

<sup>7</sup> *RP*, p. 94-95.

<sup>8</sup> Chose intéressante, le nom de l'île (Haïti) n'apparaît pas non plus dans ses autres romans : voir par exemple son cinquième roman : *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995. Désormais, nous utilisons le sigle d'*US* dans les notes. Concernant la problématique du « non-lieu », voir notre troisième partie qui examine en détail l'utilisation du toponyme et la description de certains espaces chez É. Ollivier comme chez P. Chamoiseau.



famille mulâtre d'origine italienne, les Morelli. La mise en récit de la « non-histoire » peut se lire par l'entremise des deux tentatives de ce protagoniste consistant à percer les raisons principales d'événements mystérieux : premièrement, élucidation de la vérité de la pendaison publique de sa mère, Noémie Morelli ; deuxièmement, clarification des raisons probables aussi bien de la malédiction de la famille Morelli que du délabrement de la ville de Trou-Bordet. Pour ce faire, l'enquête de Narcès se réfère, entre autres, à un domestique noir Absalon<sup>9</sup>. Afin de mettre en lumière la stratégie narrative de la « non-histoire » sur le plan du contenu, nous nous proposons d'examiner ici l'une après l'autre ces deux tentatives.

Comme Narcès le montre explicitement au début du troisième chapitre, l'un des fils conducteurs du récit est la « quête secrète » de la « signification de la mort de (sa) mère » :

Mais ce qu'Absalon ne devine pas, c'est ma [=de Narcès] quête secrète : la signification de la mort de ma mère, parmi les insultes, la haine et le crachat.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Dans un essai théorique, Ollivier explique de la façon suivante la structure du récit dans *Mère-Solitude* : « Par exemple, au sortir de l'adolescence, un jeune homme essaie de comprendre la mort de sa mère survenue, il y a une dizaine d'années. Cette image de la mère, il la cherche d'abord en lui-même et autour de lui. Ce jeune homme n'est autre qu'un nouveau Narcisse, image éternelle de la contemplation de soi, de la quête d'identité ; une suite d'images, d'allégories circonscrivent alors le roman. Mais ces références littéraires resteraient stériles si cette exploration iconographique n'était fécondée par des conditions historiques spécifiques. L'œuvre devient aussi un lieu de répercussion des attitudes, des façons de sentir, de penser et des manières d'agir d'une époque. » : É. Ollivier, « Un travail de taupe : écrire avec un stigmate de migrant », dans *Possibles*, Vol. 8, No. 4, Montréal, été 1984, p. 111-117.

<sup>10</sup> *MS*, p. 67.

Toutefois, une telle quête ne se fait pas forcément par le seul protagoniste. Pour Narcès qui n'avait que sept ans lors de la mort de sa mère, il est impossible même de l'envisager à lui seul. De ce fait, c'est en ramassant des rumeurs d'habitants de Trou-Bordet et des informations du domestique Absalon et d'autres membres de la famille que Narcès cherche à percer le mystère de cet événement et d'en restituer les circonstances : reconstruire le passé-cible à partir des traces. Parmi différents informateurs, Absalon continue d'occuper une place privilégiée en se montrant comme un narrateur-témoin à divers endroits du récit :

Mais qui, mieux qu'Absalon, peut me parler de ma mère ? Qui, mieux que lui, peut m'ouvrir les yeux [à Narcès], dénoncer les pièges que la rumeur pose autour de toutes mes issues ? Fragile, l'étoffe du récit ! Absalon Langommier, rends-moi le sens de la mort de ma mère. Toi, la mémoire des Morelli, toi seul, tu peux éclairer cette scène où j'ai perdu un corps, un objet d'amour et, en un sens, mon propre corps. Absalon ! Absalon ! Je t'en supplie.<sup>11</sup>

Une telle obsession mélancolique du protagoniste envers le passé finit par un échec : sa restitution du passé-cible — soit celle des circonstances de la mort de sa mère — ne peut être que « fragmentaire<sup>12</sup> ». Nous pouvons penser que cela vient de l'impossibilité de reconstruire la totalité ou l'« unité de (sa) mémoire<sup>13</sup> » à partir de la fouille archéologique des traces : le total n'égale pas nécessairement la somme des parties. Dans ce récit, le passé-cible constitue donc, malgré le protagoniste principal, *ce que l'on ne peut raconter* ou, plus

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 229.

précisément, *ce que l'on ne peut raconter jusqu'à la fin*. Eu égard à ce constat, ce passé concernant la pendaison publique de Noémie représente, symboliquement, une modalité de la « non-histoire » — « non-histoire » qui est, rappelons-le, la situation de manque de la construction progressive de l'histoire collective ou de la conscience historique.

### **1.1.2. « Non-histoire » comme histoires de la malédiction familiale et du délabrement de la ville**

De telles analyses de la première tentative du protagoniste nous permettent d'affirmer que l'action de Narcès aboutit à la deuxième manifestation de la « non-histoire » dans le récit. Afin d'élucider la mort de sa mère, Narcès est obligé de se confronter simultanément à l'histoire maléfique de sa propre famille et à l'histoire de la dévastation de la ville de Trou-Bordet :

La quête de la signification de la mort de ma [= de Narcès] mère m'a amené à retracer l'histoire de ma famille démembrée, de ma maison-testament, à découvrir également l'histoire d'un pays.<sup>14</sup>

Comme dans le cas de la mort de sa mère, cette tentative de Narcès ne se fait pas sans difficulté. Ces deux histoires ne sont pas seulement *ce que l'on ne peut raconter* ou *ce que l'on ne peut raconter jusqu'à la fin*, mais simultanément elles se mettent sous la domination d'une temporalité *sui generis* : le protagoniste pense, comme dans la citation suivante, que la temporalité de ces

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>14</sup> *MS*, p. 216.

histoires n'est pas successive et encore moins linéaire, mais qu'elle s'arrête ou se superpose au présent :

Narcès Morelli ferme un instant les yeux : oui, il est persuadé que rien n'a changé dans Trou-Bordet qui vit encore au Moyen Âge, à l'ère de la lampe à huile. La Traite bat encore son plein et pour les hérétiques, l'Inquisition n'a pas remis ses instruments de supplices. C'est ainsi qu'il faut interpréter les événements qui ont décimé la famille des Morelli et saccagé leur vie.<sup>15</sup>

Lisant cela, nous pouvons comparer cette temporalité superposée de l'histoire familiale et de l'histoire insulaire avec ce que Glissant considère comme celle de la « non-histoire ». Il serait aussi possible de retrouver dans diverses parties du récit cette superposition temporelle, et ce surtout lorsque le protagoniste ou le narrateur essaie de décrire certains paysages de l'île<sup>16</sup>.

Comme nous l'avons analysé jusqu'ici, la « non-histoire » sur le plan du contenu se décrit sous le double aspect inséparable de cette pensée historique : l'impossibilité de raconter l'histoire jusqu'à la fin et la temporalité superposée<sup>17</sup>. Comment donc un tel contenu est-il raconté et composé dans le

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>16</sup> Voir surtout des pages suivantes : *MS*, p. 173, p. 212-213, p. 214-215, p. 240 et *passim*.

<sup>17</sup> Sans compter la problématique de l'esthétisation de l'événement déshumanisant, l'indicibilité de l'événement et sa temporalité figée sont autant de thèmes ou procédés narratifs récurrents dans d'autres œuvres littéraires concernant l'extrême violence (par exemple, la Shoah, le Goulag ou l'esclavage sexuel par l'empire japonais lors de la Seconde Guerre mondiale). Vu l'espace limité de ce chapitre, nous ne pouvons examiner ici les différences entre de tels ouvrages et la littérature antillaise ; mais, en général, on a tendance à éviter de le faire pour des raisons moins esthétiques qu'éthiques dans la mesure où la comparaison risque de relativiser la singularité de chaque violence ou événement. Sur la tentative de comparaison entre les deux « littératures concentrationnaires » (touchant le III<sup>e</sup> Reich et le régime soviétique), voir surtout : Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin, coll. « Belin Poche », 1995 (pour la première édition), 2009 (pour la présente édition).

roman en question ? Examiner la narration et la structure du récit nous permettra de comprendre plus amplement la signification de la « non-histoire » et sa valeur théorique chez Ollivier.

## **1.2. Stratégie de la narration de la « non-histoire »**

Le roman *Mère-Solitude* met en récit non pas exclusivement la « non-histoire » comme contenu, mais également l'acte de narration lui-même de cette histoire spécifique. Dans cette optique, nous aborderons les modalités de la narration de ce roman selon les aspects suivants : premièrement, l'utilisation des rumeurs populaires ; deuxièmement, le glissement soudain du sujet ; et troisièmement, l'inachèvement stratégique de la narration.

### **1.2.1. Rumeurs populaires ou informations de seconde main**

Dans *Mère-Solitude*, il n'y a pas de narrateur omniscient et tout-puissant qui puisse contrôler ou dominer le récit entier. En plus des narrateurs principaux (soit Narcès et Absalon), d'autres narrateurs sont également responsables de la narration du récit. En témoigne notamment l'utilisation des rumeurs populaires. Une telle situation de la narration traduit l'impossibilité de Narcès de raconter : n'ayant que sept ans lors de la mort de sa mère, il ne pouvait pas être témoin privilégié. Il en résulte, d'une part, que l'ensemble du récit se construit comme une accumulation de citations ; et, d'autre part, que le sujet de la narration change de façon fréquente.

Certes, Narcès, lui aussi, raconte parfois le récit concernant la mort de sa mère ; mais il le fait dans la plupart des cas à l'aide d'autres informateurs

ou bien il les fait raconter à sa place, en discours direct dans le récit. Par contre, lorsque ces informations de seconde main ou les rumeurs populaires s'introduisent dans un discours indirect, elles apparaissent avec des expressions suivantes : « d'après<sup>18</sup> », « de l'avis de plus d'un<sup>19</sup> », « de mémoire de<sup>20</sup> » ou « selon<sup>21</sup> ». Par exemple, la citation suivante met en évidence la confiance du protagoniste dans de telles informations :

Les langues, véritables archives de ce pays, s'accordent pour affirmer que cette maison a, de tout temps, abrité une célèbre famille de loups-garous. À l'unanimité, elles racontent, sous la foi du serment, la foudre me foudroie si je mens, que depuis les origines, les Morelli ont lié un pacte avec Lucifer.<sup>22</sup>

Par l'entremise d'une telle personnification ou métonymie, les « langues » et la « bouche<sup>23</sup> » désignent les rumeurs populaires dans ce récit comme dans d'autres romans d'Ollivier<sup>24</sup>. À la différence d'un écrit historique officiel, ce moyen de transmission populaire est censé savoir garder la mémoire collective dans sa profondeur. Certes, ces « (m)émorialistes chevronnés<sup>25</sup> » sont le plus souvent absurdes, irraisonnés et moqueurs ; mais pourtant, le narrateur-

---

<sup>18</sup> *MS*, p. 82.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 53 et *passim*.

<sup>24</sup> Dans *Les urnes scellées*, le narrateur appelle le « télédiol » (p. 260) ces informations de seconde main : « Les moyens de communication les plus rapides, les découvertes les plus sophistiquées n'arriveront jamais à remplacer le plus simple d'entre eux, celui qui, depuis le fond des âges, a permis à nos légendes de se perpétuer : le télédiol comme nous l'appelons. » (p. 260) Sur le rôle narratif du « télédiol » dans ce cinquième roman, voir le troisième chapitre de la deuxième partie : Identité migrante ou impossible dans *Les urnes scellées* d'Ollivier.

<sup>25</sup> *MS*, p. 31.

protagoniste s'y réfère, d'autant plus qu'il n'a pas été un témoin direct du passé de la mort de sa mère. En outre, faire raconter d'une telle manière par différentes voix peut se comprendre comme étant l'une des causes de la digression du récit (comme l'« entracte<sup>26</sup> ») ainsi que de la présentation d'une autre version possible du récit<sup>27</sup>. De ce fait, le récit de *Mère-Solitude* n'est pas linéaire ou chronologique, mais il entremêle plusieurs temporalités narratives pour devenir un véritable « espace-labyrinthe<sup>28</sup> » de la narration.

### 1.2.2. Glissement du sujet de l'énonciation

Cette diversité pourrait se lire dans une autre modalité narrative : le glissement inattendu ou parfois implicite du narrateur. À titre d'exemple :

Rebecca avait toujours réclamé de la complaisance pour Eva Maria car, disait-elle, quand je l'ai allaitée, mon lait avait tourné, suri, à cause de la grande émotion que j'ai eue ce jour-là.<sup>29</sup>

Dans cet extrait, la narration de Narcès est inopinément remplacée par celle de sa grand-mère Rebecca Morelli, laquelle commence à parler en discours indirect de la tante du protagoniste, Eva Maria. Des procédés semblables apparaissent aussi sous différentes modalités tout au cours du récit. Le changement de narrateur peut être observé encore dans la citation suivante qui décrit la scène suivant la mort de l'oncle du protagoniste, Sylvain Morelli :

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.43-45 ou p. 175-176.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 141.

Eva Maria avait enduit d'un vernis carmin les ongles de mains et de pieds noircis par le feu. Elle lui avait mis du rouge aux lèvres [à Sylvain]. « Ô mon Sylvain, te rappelles-tu quand à Carnaval nous nous déguisons toi en femme, moi en homme, te souviens-tu de la foule, des cris et des rires, une pancarte, une seule phrase et c'était la chanson ! Chez-les-Bruno-c'est-le-monde-à-l'envers-les-femmes-portent-les-hommes-sur-leur-dos », du fard sur les joues, du musc sur les paupières.<sup>30</sup>

La narration de Narcès y est entrecoupée par les paroles d'Eva Maria mises entre guillemets. Toutefois, dans la plupart des cas, nous pouvons distinguer le passage d'un narrateur à un autre. Seule la distinction entre la narration de Narcès et celle d'Absalon devient parfois imperceptible, car Narcès se réfère le plus souvent aux mémoires d'Absalon afin de se remémorer son propre passé familial. Un tel changement du sujet de l'énonciation nous incitera à penser à la stratégie narrative dite « courant de conscience » chez William Faulkner ou d'autres écrivains modernes<sup>31</sup>. En comparaison avec ceux-ci, la stratégie narrative d'Ollivier est, pourtant, beaucoup plus modérée ou bien plus compréhensible.

### 1.2.3. Inachèvement inévitable de la narration de la « non-histoire »

La troisième technique de la narration de la « non-histoire » concerne la construction du récit, qui consiste à faire avorter à la fin la tentative

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 79. C'est nous qui soulignons.

<sup>31</sup> Pour la stratégie narrative de Faulkner, voir un article suggestif de Sartre : Jean-Paul Sartre, « *Sartoris* » (1938) et « À propos de « *Le Bruit et la Fureur* » – la temporalité chez Faulkner » (1939), dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947. Voir également les travaux de Masao Takahashi : *William Faulkner* (en japonais), Tokyo, Tokyo-Kenkyu-sha, 1960, surtout p. 57-67.



d'élucidation du mystère par Narcès. Comme nous l'avons déjà vu, l'intrigue de *Mère-Solitude* est composée principalement des deux tentatives de ce protagoniste d'éclairer la « non-histoire » — une histoire que représentent notamment les circonstances de la disparition de sa mère. Le cheminement de ce projet énoncé par Narcès au début du récit est décrit sous diverses manières. Toutefois, pour lui qui cherche à retrouver l'« unité de (sa) mémoire » ou la totalité du passé, le résultat de son entreprise est une sorte d'échec :

Maintenant qu'Absalon a parlé, bien qu'il ait dit tout ce qu'il savait sur ma famille, mon pays, sur les événements qui les ont bouleversés, je n'ai encore qu'une connaissance fragmentaire, faite d'addition de brèves images, de lambeaux de mémoire, de récits lacunaires, de sensations mal définies. Qu'importe maintenant !<sup>32</sup>

De quelle manière pouvons-nous interpréter cet échec de l'élucidation de mystères ? Nous constatons que cette opération est récurrente chez Ollivier. Qui plus est, elle apparaît de façon fréquente chez d'autres romanciers antillais (par exemple dans *Solibo Magnifique* de Chamoiseau ou dans *Le quatrième siècle* de Glissant<sup>33</sup>) : cet échec du projet initial pourrait donc se comprendre comme étant un procédé typique des écrivains antillais modernes qui traitent des histoires insulaires.

De ce point de vue, les derniers mots de Narcès dans la précédente citation sont significatifs. Ils nous permettent de penser que la mise en récit de

---

<sup>32</sup> MS, p. 229.

<sup>33</sup> Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris Gallimard, coll. « Folio », 1988 (pour la première édition), 2001 (pour la présente édition) ; Édouard Glissant, *Le quatrième siècle*, Paris, Gallimard, 1964 (pour la première édition, Seuil), 1997 (pour la présente édition).

cet inachèvement n'est pas une simple carence de la construction narrative, encore moins un renoncement à la narration ; mais elle constitue plutôt une manière d'inscrire la « non-histoire » dans l'écriture romanesque. Pour ainsi dire, la « non-histoire » ne peut être narrée qu'à travers une présentation de cette *impossibilité de la narrer totalement ou jusqu'à la fin*. Ne pas développer le récit sous la domination de la temporalité linéaire ou chronologique, y faire intervenir différents sujets d'énonciation et enfin rendre fragmentaire le récit, de telles caractéristiques constituent des procédés romanesques consistant à représenter au méta-niveau l'« im-possibilité » de décrire la « non-histoire » — l'im-possibilité qui serait, pour reprendre l'expression de Jacques Derrida, « la condition ou la chance du possible<sup>34</sup> ».

### 1.3. Valeur théorique de la « non-histoire » chez Émile Ollivier

#### 1.3.1. Méthode inductive de la narration

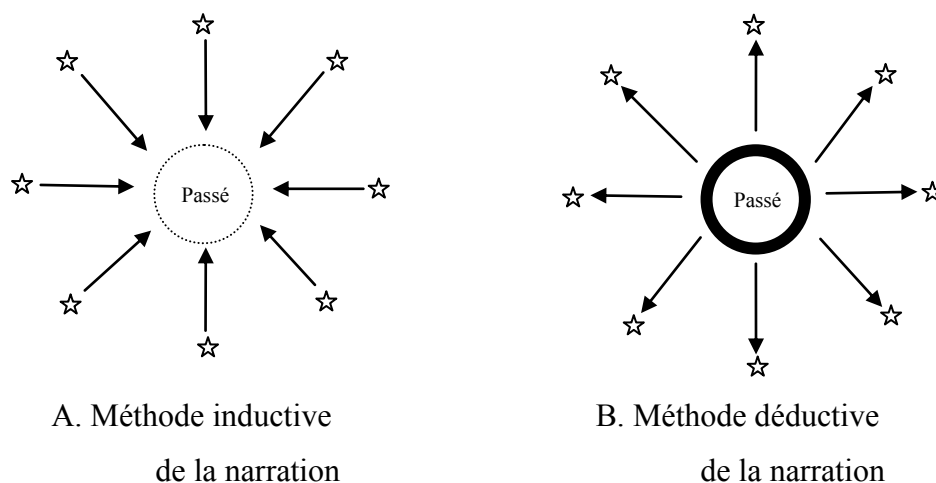
Afin de mieux expliquer et comprendre ces opérations stratégiques sur le plan du contenu et de la narration, il s'agira pour nous de les reconsidérer sur un plan plus théorique. Nous pourrions résumer de la façon suivante la stratégie narrative d'Émile Ollivier dans *Mère-Solitude* : elle réside en grande partie dans une méthode *inductive* de la narration. Nous entendons par cette

---

<sup>34</sup> Dans une conférence qui s'est tenue à Montréal, Jacques Derrida a tenté de reconsidérer de la façon suivante les valeurs de la notion de « possibilité » qui marque sans cesse la tradition philosophique occidentale : « Un im-possible qui n'est pas seulement impossible, qui n'est pas seulement le contraire du possible, qui est aussi la condition ou la chance du possible. Un im-possible qui est l'expérience même du possible. » : Jacques Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001, p. 101.

méthode *inductive* l'opération qui consiste à construire une perspective sans cesse renouvelable d'un passé-cible à partir des traces fragmentaires de ce passé ; elle diffère diamétralement de la méthode *déductive* consistant à interpréter des traces fragmentaires à partir de la perspective préalable d'un passé-cible<sup>35</sup> (voir Figure I) :

**Figure I : Méthode inductive et méthode déductive de la narration**



( ☆ = des traces d'un passé / Flèches = direction de la narration /  
Cercles centraux = un passé comme cible ou comme « texte original »<sup>36</sup>)

Si nous nous penchons encore une fois sur le contenu et la narration, nous pourrions expliquer plus concrètement une telle méthode inductive de la

<sup>35</sup> Selon *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* (2007), l'« induction » veut dire une « opération mentale qui consiste à remonter des faits à la loi, de cas donnés (*propositions inductrices*) le plus souvent singuliers ou spéciaux, à une proposition plus générale » (p. 1318) ; en revanche, la « déduction » signifie un « procédé de pensée par lequel on conclut d'une ou de plusieurs propositions données (*prémisses*) à une proposition qui en résulte, en vertu de règles logiques » (p. 643). Sur la problématique de l'induction dans le domaine de la philosophie, voir surtout Karl Popper, « La connaissance conjecturale : ma solution du problème de l'induction », dans *La connaissance objective, une approche évolutionniste* (traduit de l'anglais par Jean-Jacques Rosat), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1972 (pour la première édition anglaise), 1991 (pour la présente édition), p. 39-78.

narration ou bien de la remémoration. En raison de son âge, Narcès ne pouvait disposer d'une perspective préalable concernant le passé-cible de la disparition de sa mère. Afin de le reconstruire dans une telle situation de « non-histoire », il cherche donc à ramasser une multiplicité de traces, de marques ou d'indices qui survivent jusqu'au présent (de la narration) :

Ma mère ! Ici, il n'est question que d'elle : une quête dans la nuit des temps du visage qui précéda le mien. Comme on reconstitue avec des fragments d'os un état d'avant l'histoire, je tente ma chance, je reconstitue des fragments de mon passé.<sup>37</sup>

En outre, l'extrait suivant nous permettra de mieux comprendre cette méthode inductive du protagoniste qui se traduit ici par l'acte de « triturer » « le silence peuplé de signes » pour « trouver le texte original » :

Perdu dans les abysses de mes paysages intérieurs, je me suis assigné à moi-même cette exploration muette de mon passé et celui de mon pays. Pour toute richesse, le silence. Un silence peuplé de signes, signes que je triture inlassablement, avec l'espoir, le sale et ferme petit espoir, de trouver le texte original que je sais enfoui dans les mâchicoulis de ma mémoire.<sup>38</sup>

Or, afin de repenser ici cette méthode, il serait adéquat d'avancer ceci : en général, l'événement dans le passé ne peut être reconstruit dans sa totalité d'autant qu'il est déjà passé dans un temps irréversible et qu'il ne peut être remémoré que par l'intermédiaire de notre compétence mémorielle. Suivant ce

---

<sup>36</sup> *MS*, p. 28.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 136. C'est nous qui soulignons.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 27-28. C'est nous qui soulignons.

constat, l'essai de « trouver le texte original » reste donc une tentative impossible à accomplir. En se basant sur la méthode inductive, Narcès pourra s'approcher indéfiniment des causes de la disparition de sa mère ; mais il ne pourra les appréhender complètement. Quoiqu'il soit indiqué par diverses traces ou divers « signes », même l'existence de ce passé-cible ne demeure plus que quelque chose d'improbable et d'incertain<sup>39</sup>.

Ainsi la mort de sa mère comme « non-histoire » constitue-t-elle un passé qui restera toujours énigmatique. Dans cette optique, nous pouvons penser que le titre de ce roman « *Mère-Solitude* » signifie, symboliquement, cette situation solitaire de sa mère qui est tombée dans l'abysse du temps irréversible. Comment donc faire resurgir cette mère solitaire dans la mémoire ? Il ne suffira sûrement pas de procéder à la narration déductive (positiviste et logique) ; dans le dessein de faire revivre cette « non-histoire » dans la remémoration, il faut à Narcès la narration inductive (relativiste et illogique) impliquant inévitablement des étapes de la création (ou la fabrication ?) et de la fictionnalisation du passé-cible<sup>40</sup>.

Une telle mise en contexte de la stratégie narrative nous amène à réfléchir à sa portée théorique. En effet, la narration inductive de la « non-

---

<sup>39</sup> En ce qui concerne la problématique de l'existence du passé dans le domaine de la philosophie de l'histoire, voir surtout les travaux de Keiichi Noe : *Monogatari-no Tetsugaku* (La Philosophie du Récit) (en japonais), Tokyo, Iwanami-shoten, coll. « Iwanami Gendai Bunko », 1996 (pour la première édition), 2005 (pour la présente édition). Voir aussi le premier chapitre de la thèse de Nakamura : *op. cit.*, p. 20-38.

<sup>40</sup> Nous avons déjà analysé une problématique similaire dans un récit d'enfance de Chamoiseau : Isao Hiromatsu, « Remémoration créative dans *À bout d'enfance* : un récit d'enfance entre fiction et autobiographie », dans *Bulletin de la société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku*, No. 28, Sendai, Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku, 2008, p. 41-54.

histoire » peut être comparée à une méthode de pensée décrite par un historien italien — la méthode née dans un autre contexte socio-historique que celui des Antilles : le « paradigme indiciaire » de Carlo Ginzburg.

### 1.3.2. Remémoration inductive comme « paradigme indiciaire »

Ginzburg a proposé cette notion de « paradigme indiciaire / paradigma indiziario » dans un article qui est publié en italien en 1979 et traduit en français en 1980 : « Traces – racines d'un paradigme indiciaire<sup>41</sup> ». En empruntant à l'historien des sciences américain, Thomas S. Kuhn, le concept de « paradigme » (terme épistémologique désignant *grosso modo* un modèle de pensée), l'article de Ginzburg se donne pour objectif de décrire un « changement de paradigme » qui s'est produit dans la société scientifique occidentale à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. À la lumière de la nouvelle épistémologie, le « paradigme indiciaire » se serait répandu dans divers domaines scientifiques et intellectuels en Occident. Selon lui, il réside en une opération intellectuelle consistant à « induire les causes en partant des effets<sup>42</sup> ». En témoigneraient entre autres l'« attributionnisme » mis de l'avant par le critique d'art italien Giovanni Morelli (1816-1891), la psychanalyse de Sigmund Freud (1856-1939) ou le roman policier tel que pratiqué par Arthur Conan Doyle (1859-1930).

---

<sup>41</sup> Nous nous référons ici à l'édition suivante : Carlo Ginzburg, « Traces : racines d'un paradigme indiciaire » (traduit par Monique Aymard), dans *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180. Voir également : Denis Thouard (éd.), *L'interprétation des indices*, Villeneuve-d'Ascq (France), Presses universitaires du Septentrion, coll. « Opuscles φ », 2007.

<sup>42</sup> C. Ginzburg, *op. cit.*, p. 150.

En regardant de plus près ces exemples du paradigme indiciaire, nous constatons que ce paradigme indiciaire est très proche de notre conception de la narration inductive de la « non-histoire » dans *Mère-Solitude* : raconter ou reconstruire un passé-cible en ramassant et synthétisant des traces qui le concernent. À titre d'exemple, dans l'attributionnisme de Morelli, on passe de l'analyse des détails de la peinture à la technique d'attribution des peintres ; dans la psychanalyse, de l'analyse des lapsus de mémoire ou des rêves du patient à la lecture de son inconscient ; dans le roman policier, de l'analyse des témoignages et des indices recueillis sur le lieu du meurtre à l'identification d'un criminel.

Dans l'article en question, Ginzburg qualifie également le « paradigme indiciaire » de « prophéties rétrospectives » ou de « divination tournée vers le passé<sup>43</sup> ». Ce mot emprunté au biologiste anglais Thomas Huxley nous amène à évoquer de nouveau une notion d'Édouard Glissant : la « vision prophétique du passé<sup>44</sup> ». C'est ainsi que ce romancier martiniquais appelle ce qu'il pense être l'écriture possible de l'histoire antillaise — écriture qui est censée être plus représentative de la réalité insulaire qu'une simple périodisation chronologique des *faits* historiques. Il serait ainsi possible d'avancer que Glissant se situe également, qu'il le veuille ou non, dans ce paradigme indiciaire.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>44</sup> Pour la valeur et la portée théoriques de cette notion chez la pensée de Glissant, voir surtout la thèse doctorale de Nakamura (*op. cit.*, 2006).

Nous pouvons dire que la temporalité paradoxale du paradigme indiciaire de Ginzburg est absolument appropriée à la stratégie narrative du roman *Mère-Solitude*. Le procédé inductif de la narration cherche, de la même manière, à remonter vers un passé-cible en accumulant et synthétisant des traces dans une perspective de *l'a-venir* ou de *l'advenir*. La narration de la « non-histoire » dans ce récit ne se fait pas seulement à travers la présentation de l'impossibilité de la narrer, mais également par l'entremise de la présentation à la fois de ce qui s'est passé et de *ce qui aurait dû se passer* (par exemple, la digression ou la présentation d'autres versions du récit).

Nous ne pouvons juger, pour l'instant, si cette narration inductive constitue une autre histoire ou historiographie que celle proposée par les ex-colonisateurs et par les élites. Mais, Ollivier essaie de nous faire entrevoir, à travers son écriture romanesque, une historiographie *à venir* pour les ex-colonisés ou d'autres opprimés.

## Conclusion

De nos analyses du récit jusqu'ici, il découle que, dans le roman *Mère-Solitude*, la problématique de la « non-histoire » est traitée sous diverses modalités narratives sur le plan soit du contenu soit de la narration. De surcroît, la reconsidération théorique de la narration inductive de la « non-histoire » nous a montré d'évidence un plus grand contexte épistémologique où se nourrit ce procédé narratif.

Certes, pour un romancier qui luttait en Haïti comme à Montréal pour la liberté et contre la déshumanisation postcoloniale, la mise en récit de la



« non-histoire » devrait être un enjeu littéraire inévitable. Mais pourtant, nous pouvons nous poser encore des questions un peu naïves : est-il vraiment forcé d'écrire à ce sujet ? En d'autres termes, n'aurait-il pas pu ne pas écrire à ce propos ? Nous croyons qu'il s'agit pour Ollivier d'un *choix stratégique*. Il en sera de même pour une autre problématique récurrente chez Ollivier : le « non-lieu » ou la situation de manque du lieu d'appartenance identitaire.

Dans le prochain chapitre, nous aborderons une tentative analogue de décrire la « non-histoire » (en l'occurrence celle à la Martinique) dans un roman de Chamoiseau, *Solibo Magnifique*. Bien qu'il adopte également la structure narrative du récit policier, ce deuxième roman de Chamoiseau nous permettra d'examiner de plus près sa stratégie narrative qui soutient la description de la « non-histoire ».

## Chapitre 2

### Écrire l'oralité en péril : stratégie d'autoreprésentation dans

#### *Solibo Magnifique*<sup>\*</sup>

#### Introduction

L'héritage socioculturel de l'esclavage et de la colonisation occidentale, en l'occurrence française, est un des thèmes de prédilection de Chamoiseau. Pourtant, ce « passé qui ne passe pas<sup>1</sup> » n'est pas simplement l'un des obstacles qui empêchent de trouver une façon plus authentique de percevoir l'identité ou l'identification, qu'elles soient collectives ou individuelles ; paradoxalement, il constitue aussi un soubassement non négligeable de l'abondance des activités artistiques dans cette zone géographique.

Selon Dominique Chancé qui a analysé la mélancolie dans les romans de Chamoiseau en se basant notamment sur les théories de Freud et de Jacques Lacan<sup>2</sup>, cette mélancolie s'y traduirait principalement par l'asymbolie,

---

<sup>\*</sup> La première version courte de ce chapitre a été publiée sous le titre de « Écrire l'oralité en péril : stratégie d'autoreprésentation chez Patrick Chamoiseau » dans *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku*, No. 31, Sendai (Japon), Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku, 2011, p. 20-34.

<sup>1</sup> Voir par exemple : Silyane Larcher, « Présentation. L'esclavage colonial : « un passé qui ne passe pas ? » », dans *Cités*, No 25, Paris, Presses universitaires de France, janvier 2006, p. 151-152 (<http://www.cairn.info/revue-cites-2006-1-page-151.htm> : dernière consultation le 15 janvier 2012). Sur la connotation mélancolique de cette notion du temps, voir un ouvrage suivant de Julia Kristeva : *Soleil noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, surtout p. 70-71.

<sup>2</sup> Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2010. Elle explique la situation mélancolique qui se manifeste dans les romans de

soit par l'échec de la symbolisation de la mort, ce qui empêcherait les personnages, le narrateur ou l'écrivain d'accepter la mort et de sortir de la pensée passéiste. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction générale, nous sommes d'accord avec ce point de vue de Chancé, et pourtant, ce qui nous en distancie est le fait que nous focalisons notre regard sur l'utilisation stratégique d'une telle mélancolie. Nous pensons que cette optique de mélancolie stratégique nous permet de voir de plus près comment l'auteur Chamoiseau met en récit les troubles de l'identité ou de l'identification qui se décrivent à travers la situation de « non-histoire » et de « non-lieu » dans ses ouvrages romanesques.

De ce point de vue, le deuxième roman de Chamoiseau, *Solibo Magnifique*<sup>3</sup>, est un exemple par excellence de remise en cause de ce « passé qui ne passe pas » dans la production littéraire antillaise. Parmi d'autres motifs, le romancier traite, dans ce roman, de *l'oralité en péril* dans la Martinique contemporaine, et ceci à travers la mise en récit de la mort d'un conteur de renom, Solibo Magnifique. Afin de rapporter l'histoire de cette mort, le

---

Chamoiseau comme suit : « C'est une position mélancolique, dans la mesure où le travail de deuil n'est pas fait ; la mort n'est ni acceptée ni symbolisée et le vivant se laisse hanter par l'esprit défunt. En l'absence de rupture assumée, l'écrivain ne peut véritablement dégager son projet et risque de ressasser sa peine, comme la société toute entière regrettant le bon vieux temps et s'apitoyant sur sa déchéance. » (p. 191) De ce point de vue, elle considère que les œuvres de Chamoiseau constituent « une quête de symbolisation, refondation d'un « discours », d'une position, d'une éthique, antillais, qui, seuls peuvent transformer en deuil une situation trouble où le partage ne se fait pas entre le mort et le vivant. » (p. 291) Malgré qu'elle ne le mentionne pas dans ses études, sa compréhension de la mélancolie est assez proche de celle de Julia Kristeva. Pour notre prise de position théorique par rapport aux réflexions de Chancé, voir également la première partie méthodologique de la présente thèse.

<sup>3</sup> Nous nous référons comme corpus primaire à l'édition suivante : Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Gallimard, coll. « Folio », 1988. Désormais, nous utilisons le sigle de *SM* dans les notes.

romancier adopte pour la première fois dans sa carrière littéraire une stratégie qui lui sera propre : l'autoreprésentation délibérée de l'auteur.

Nombreux sont les chercheurs qui ont déjà analysé les enjeux socioculturels de l'oralité et l'autoreprésentation de l'auteur dans ce roman ou d'autres œuvres<sup>4</sup>. L'auteur lui-même a commenté à plusieurs reprises cette stratégie narrative qui donne à ses romans leur structure<sup>5</sup>. Pourtant, les diverses lectures ou commentaires analytiques ne mettent pas suffisamment en lumière la mise en texte concrète de cette stratégie narrative et sa portée théorique.

C'est pourquoi notre lecture se donne pour objectif d'examiner de plus près la mise en texte de cette autoreprésentation et d'élucider les questions suivantes : comment le personnage Chamoiseau fait-il face à l'oralité en péril comme « passé qui ne passe pas » ? De quelle manière le narrateur Chamoiseau met-il en récit cette problématique ? Et finalement pourquoi l'auteur Chamoiseau doit-il se manifester dans le récit afin d'aborder l'oralité menacée d'oubli ? Ces questions seront abordées respectivement par l'étude du contenu du roman, de la narration stratégique et du contexte théorique de l'écriture romanesque chez Chamoiseau.

---

<sup>4</sup> Voir surtout ces trois travaux principaux : Lydie Moudileno, « Patrick Chamoiseau : se faire « marqueur de paroles » », dans *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, 1997, p. 83-111 ; Michel Prat, « Patrick Chamoiseau : un émule martiniquais de Gadda », dans *L'héritage de Caliban*, Condé-sur-Noireau (France), Jasor, 1992, p. 201-212 ; Marie-Christine Rochmann, « Une autofiction : *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau », dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, Centre d'études linguistiques et littéraires francophones et africaines (CELFA) / L'Harmattan, 1996, p. 83-91.

<sup>5</sup> Voir parmi d'autres son article concernant le passage de l'oral à l'écrit en histoire littéraire antillaise : P. Chamoiseau, « Que faire de la parole ? », dans *Écrire la « parole de la nuit »*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 151-158 ; voir également son entretien avec Paola Ghinelli : « Patrick Chamoiseau », dans *Archipels littéraires*, Montréal, Mémoires d'encrier, 2005, p.15-32 (surtout p. 22-23).

## 2.1. Comment percer l'énigme de la mort de Solibo Magnifique ?

### 2.1.1. Un récit policier : la mort symbolique du conteur Solibo

Comme d'autres romans de Chamoiseau, l'histoire de *Solibo Magnifique* est centrée sur la mort mystérieuse d'un personnage principal. Parfois délibérément nommé Patrick Chamoiseau, parfois surnommé Oiseau de Cham ou Chamzibié<sup>6</sup>, le personnage Chamoiseau tente d'élucider les causes de la mort d'un conteur surnommé Solibo Magnifique, lequel est mort d'une « égorgette de la parole<sup>7</sup> » lors d'une soirée de contes sur la place de la Savane dans l'ambiance du carnaval annuel à la Martinique<sup>8</sup>. Par la suite, il tente de recueillir divers témoignages afin de reconstituer la vie mystérieuse du conteur.

Compte tenu de cette brève intrigue ayant comme fil conducteur la mort d'un personnage, nous pouvons supposer que le récit de *Solibo Magnifique* s'apparente à celui du *roman policier*<sup>9</sup>. En effet, la victime du meurtre est le légendaire conteur Solibo, le personnage Chamoiseau jouant un rôle de détective privé dont le nom est initialement inscrit par les policiers sur la liste des suspects.

---

<sup>6</sup> D. Chancé considère que ces trois noms et surnoms (Chamoiseau, Oiseau de Cham et Chamzibié) ont respectivement des fonctions narratives, les fonctions qui sont différentes dans les romans de Chamoiseau : D. Chancé, *op. cit.*, voir surtout p. 15-19.

<sup>7</sup> *SM*, p. 42.

<sup>8</sup> Dans un entretien avec Delphine Perret, Chamoiseau précisait que le conteur ne vient pas habituellement tirer (ou narrer) des contes lors du carnaval. Cette venue inattendue signifie selon le romancier que la tradition des conteurs est en voie de disparition et que cette situation de déclin force le conteur Solibo à apparaître sur la place publique de la Savane lors du carnaval : Delphine Perret, *La créolité : espace de création*, Martinique, Ibis rouge, 2001, p. 192.

<sup>9</sup> Pour la lecture de *Solibo Magnifique* comme roman policier, voir surtout les deux articles de L. Moudileno (*op. cit.*) et de M. Prat (*op. cit.*).

— Patrick *Chamoiseau*, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham, se disant « marqueur de paroles », en réalité sans profession, demeurant 90 rue François-Arago.<sup>10</sup>

Il ne manque pas non plus de représentants des forces de l'ordre, comme l'officier de police judiciaire, Évariste Pilon, et le brigadier-chef, Philémon Bouaffesse. Eux aussi cherchent à identifier le meurtrier du vieil conteur, Solibo Magnifique.

Tout en faisant ce constat, nous ne pouvons déduire que cette mort du conteur est un meurtre pareil à ceux qui, en général, constituent le point de départ d'un roman policier. Elle symbolise plutôt un phénomène culturel propre aux Antilles contemporaines, en l'occurrence à la Martinique : le déclin ou la mort de la tradition orale. L'histoire de *Solibo Magnifique* décrit cette situation de décadence de l'oralité traditionnelle en utilisant le cadre narratif du récit policier. Par surcroît, ce sont ces circonstances de base socioculturelles (soit le danger de disparition de la tradition ou de l'histoire orales) qui donneraient, d'une certaine manière, la tonalité nostalgique ou mélancolique à ce roman de Chamoiseau.

Afin d'élucider la mise en récit de l'oralité en péril, il nous importe ici de voir de plus près la corrélation des personnages dans ce récit. Cela nous

---

<sup>10</sup> *SM*, p. 30. Selon un entretien avec D. Perret (*op. cit.*, p. 219), cette adresse du personnage Chamoiseau était bien celle de l'auteur Chamoiseau à l'époque où il écrivait *Solibo Magnifique*. Il aurait même reçu des lettres de lecteurs après la publication de ce roman.

permettra de mieux saisir la valeur symbolique respective du conteur Solibo et du personnage Chamoiseau.

### 2.1.2. Corrélation des personnages

Nous nous proposons de décrire la corrélation des personnages à travers deux questionnements concernant la mort du conteur Solibo : le questionnement des policiers et du médecin légiste, « Qui a tué le conteur Solibo ? » ; celui du personnage Chamoiseau et d'autres témoins oculaires, « Qui était le conteur Solibo ? ». Ces deux questions récurrentes au cours du récit ne sont pas du tout arbitraires, et elles concernent d'évidence la diglossie antillaise qui domine tout le contenu. Dans cette région antillaise francophone où se déroule le récit, le français est considéré comme *acrolecte* (langue de haute valeur sociale), le créole comme *basilecte* (langue de basse valeur sociale), de même que l'opposition de l'écrit (français) à l'oral (créole) est aussi manifeste que dans d'autres anciennes colonies de la France<sup>11</sup>. De ce fait, la corrélation des personnages peut être décrite *grosso modo* par le tableau suivant (Voir Tableau 1 à la page suivante) :

---

<sup>11</sup> Sur la situation sociolinguistique où se trouvent les langues créoles, voir surtout l'étude exhaustive suivante : Robert Chaudenson, *Les créoles*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995.

**Tableau 1 : Corrélation des personnages dans *Solibo Magnifique***

Monde de l'écrit : Qui a tué le conteur Solibo ?

- (1) Trois médecins : autopsie du corps de Solibo ; rédaction du rapport d'autopsie.
- (2) Brigadier Bouaffesse : symbole de la loi écrite et de la violence ; rédaction du rapport d'investigation avec une « machine à écrire ».

-----

- (3) Inspecteur de police Pilon : symbole de la loi écrite ; investigation raisonnée ; rédaction d'un procès-verbal.

- (4) Personnage Chamoiseau : « marquage » aussi bien des témoignages de policiers et de témoins que des paroles du conteur Solibo vivant.

-----

- (5) D'autres témoins de la mort : paroles à propos du conteur Solibo vivant.

- (6) Solibo Magnifique : conteur symbolique de l'oralité en péril ; victime.

Monde de l'oral : Qui était le conteur Solibo ?

Les deux premiers groupes de personnages (1) et (2) sont ceux qui cherchent à clarifier les causes de la mort de Solibo et à identifier le criminel en utilisant des procédés médicaux et policiers. C'est dire qu'ils s'appuient toujours sur une pensée strictement logique et qu'ils enregistrent, par une écriture claire et précise, tous les résultats de leurs investigations. Ce qui nous permettra de penser qu'ils sont du monde de l'écrit par rapport aux deux derniers groupes de personnages (5) et (6), lesquels sont représentants du monde de l'oral.

Pour ceux-ci, la question qui se pose n'est pas l'identification du meurtrier mais plutôt la reconstruction — fût-elle partielle ou partiale — de la vie du conteur lui-même. Composés de représentants du petit peuple pour la plupart « sans profession » selon les policiers, ils évoquent chacun à leur manière la figure du conteur pour former, *in fine*, un récit opaque qui représente,



pour reprendre les termes du personnage Chamoiseau (qui est aussi le narrateur), la « vibration d'un monde finissant<sup>12</sup> ».

Entre ces deux groupes de personnages, Pilon (3) et le personnage Chamoiseau (4) se trouvent tous les deux dans une position ambivalente. Ils n'appartiennent pas exclusivement à l'une ou l'autre des extrémités de ce monde romanesque, mais ils sont dans l'entre-deux (soit entre l'oral et l'écrit). Toutefois, ces deux personnages ne partagent pas toujours la même perspective au cours du récit. C'est que l'inspecteur Pilon se déplace dans cette zone d'entre-deux après avoir échoué dans la clarification de la mort mystérieuse de Solibo et l'identification du meurtrier<sup>13</sup>. Et c'est l'inspecteur Pilon qui finit par inciter l'un des suspects, le personnage Chamoiseau, à reconstituer la dernière parole que le conteur a racontée la nuit de sa mort sur la place de la Savane.

Ainsi l'oralité en péril se traduit-t-elle par le conteur mort, ce conteur qui se situe sans cesse à l'une des extrémités du monde romanesque (soit dans le monde de l'oral). Tous les autres personnages, y compris le personnage Chamoiseau, tentent d'atteindre cet horizon toujours éphémère et fugace. Comment donc le personnage Chamoiseau tente-t-il la reconstruction de la vie de Solibo ? Et finalement réussit-il ?

### **2.1.3. Échec de l'enquête du personnage Chamoiseau**

Le titre que se donne le personnage Chamoiseau, « marqueur de paroles », met en évidence sa manière d'aborder le conteur Solibo après sa mort.

---

<sup>12</sup> *SM*, p. 227.

*Matjé* ou *maké* (*marquer* en graphie française) voulant dire *écrire* en créole, le « marqueur de paroles » désigne donc une personne qui collecte les paroles des témoins dans l'espoir de reformuler à l'écrit la vie de Solibo, en l'occurrence la dernière parole du conteur Solibo. Toutefois, comme dans le cas de l'inspecteur Pilon, sa tentative de ressusciter le conteur dans le récit est vouée à l'échec dans la mesure où le marquage doit passer enfin *par* ou *à* l'écrit. Le personnage Chamoiseau finit même par considérer son propre récit comme une « sorte d'ersatz<sup>14</sup> » :

J'en [=le personnage Chamoiseau] étais si affecté que je me rendis à l'hôtel de police (ô inconscience !) afin d'informer Pilon de cette dernière tristesse, lui communiquer l'affligeante écriture. Il m'était inexplicablement nécessaire qu'il disposât d'au moins cela, lui qui n'avait pas connu Solibo dans ses jours les plus beaux.<sup>15</sup>

Cette dernière scène du roman où le personnage Chamoiseau se rend à l'hôtel de police manifeste clairement l'échec de sa tentative de reconstitution. Ce qu'il reconstruit en marquant des paroles est finalement rangé dans les archives de police<sup>16</sup> : l'oralité reconstruite est « inconsciemment » confiée au monde logique de l'écrit que symbolisent par excellence ces archives de police.

Comme nous pouvons le voir à travers nos analyses du contenu, la fonction du personnage-écrivain dans le récit est évidente : l'auteur Chamoiseau y intègre ce personnage afin de mieux montrer que la tentative de l'intégration de l'oral dans l'écrit devrait toujours être présentée comme résultat écrit et donc

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 227.

comme échec. Cependant, pouvons-nous avancer de ce fait que le roman *Solibo Magnifique* se termine simplement sur une telle tragédie pour le personnage-écrivain ; soit cette impossibilité du passage de l'oral à l'écrit ? Dans la prochaine section, notre analyse se concentrera sur la stratégie de narration et présentera une autre possibilité de lecture de ce roman.

## **2.2. Stratégie narrative pour ressusciter l'oralité dans l'écriture**

L'autoreprésentation de l'auteur dans le récit constitue l'une des caractéristiques principales de l'esthétique littéraire de toutes les œuvres romanesques de Chamoiseau. Il nous serait possible de faire l'hypothèse que cette stratégie de la narration constitue d'une certaine manière l'amorce d'une solution à la question de l'insertion de l'oral dans l'écrit. Selon quelles modalités donc cette stratégie de l'autoréférence dans le récit peut-elle être une voie d'issue qui permette d'échapper à l'échec de ce passage ? Afin de mettre en lumière le système de l'autoreprésentation, nous nous pencherons sur l'utilisation particulière des pronoms personnels ainsi que sur la composition du récit.

### **2.2.1. Autoreprésentation de l'auteur : la mise en récit du processus de la narration**

Le narrateur Chamoiseau essaie non seulement d'imaginer l'histoire de la vie hypothétique du conteur Solibo en marquant des paroles de divers témoins ; mais également il inscrit en récit le processus de ce marquage lui-même. Cette structure de la narration pourra être élucidée par l'analyse du

système des pronoms personnels dans le récit. Si nous nous référons à une étude d'Émile Benveniste<sup>17</sup>, nous pouvons décrire de la manière suivante la structure schématique des pronoms grammaticaux (Voir Tableau 2) :

**Tableau 2 : Structure des pronoms grammaticaux dans *Solibo Magnifique***

**I. Niveau du réel**

(1) Auteur réel Patrick Chamoiseau

(2) Lecteurs réels du roman

**II. Niveau du « discours »** : où dominent les verbes au présent de narration et au passé composé

(3) « Je » : Narrateur Chamoiseau = Narrateur comme *conteur*

(4) « Nous » : Narrateur Chamoiseau + Antillais / Descendants d'esclaves / « vous »

(5) « Vous » : « amis » / « enfants » / « messieurs et dames » = lecteurs comme *auditoire*

**III. Niveau de l'« histoire »** : où dominent les verbes au passé simple et au présent historique

(6) « Je » : Personnage Chamoiseau = Narrateur dans le passé

(7) « Il » : Personnage Chamoiseau = Narrateur dans le passé sous le regard d'autodérision

(8) « Nous » : Personnage Chamoiseau + Audience / Antillais / Descendants d'esclaves

Au niveau de l'« histoire » (III), le narrateur Chamoiseau désigne le personnage Chamoiseau (soit le narrateur dans le passé) par trois pronoms personnels. Comme nous pouvons l'imaginer, le narrateur utilise le plus souvent le pronom personnel « Je » afin de se désigner lui-même dans le passé. Toutefois, l'emploi du pronom personnel « Nous » est aussi assez fréquent,

---

<sup>17</sup> Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 237-250. Pour l'interférence entre le « discours » et l'« histoire », voir surtout Carl Veters et Marcel Vuillaume, « Comment ressusciter le passé ? », dans *Cahiers Chronos*, No. 3, Andrée Borillo *et al.* (dir.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 109-123 ; Frank Wagner, « Glissements et déphasages : note sur la métalepse narrative », dans

étant d'une importance primordiale dans ce roman comme dans d'autres romans de Chamoiseau : c'est qu'il représente un appel fondateur de l'auteur Chamoiseau qui cherche à construire ou à reconstruire une certaine collectivité à travers la production littéraire. Nous reviendrons sur ce point sous une perspective plus théorique dans la troisième section du présent chapitre. À la différence de ces deux pronoms, le pronom personnel « Il » apparaît, ne fût-ce que très rarement, dans le texte et joue un rôle particulier :

Qui a tué Solibo ? L'écrivain au curieux nom d'oiseau fut le premier suspect interrogé. Il parla longtemps longtemps, avec la sueur et le débit des nègres en cacarelle.<sup>18</sup>

Que signifie l'emploi de ce pronom personnel ? Comme nous pouvons l'entrevoir dans cette citation, le narrateur Chamoiseau décrit le personnage Chamoiseau sur le mode de l'autodérision. De plus, un tel regard du narrateur pourrait se lire également dans des expressions comme « écrivain <sup>19</sup> », « prétendu ethnographe<sup>20</sup> » ou « scribouille d'un impossible<sup>21</sup> ». C'est dire que le pronom personnel « Il » est utilisé pour mettre en relief l'autodérision, le narrateur dans le passé (soit le personnage Chamoiseau) n'ayant pu devenir un véritable « marqueur de paroles », mais finalement plutôt un simple « écrivain ». De ce point de vue, nous pourrions avancer que l'emploi de « Il » suggère l'échec du marquage de paroles du narrateur-personnage à la fin de l'histoire.

---

*Poétique*, No. 130, Paris, Seuil, avril 2002, p. 235-253.

<sup>18</sup> *SM*, p. 169.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 225.

Toutefois, si nous focalisons notre regard sur le niveau du « discours » (II), ce constat de l'échec du marquage n'est pas nécessairement évident. Ici se manifeste une autre possibilité de lecture du roman. À ce niveau du « discours » comme à celui de l'« histoire », le narrateur intervient très fréquemment dans le récit en se désignant lui-même par deux pronoms personnels, « Je » et « Nous ». Ingérence délibérée au début ou vers la fin de la deuxième partie du roman<sup>22</sup>, commentaires explicatifs<sup>23</sup>, traduction du créole en français<sup>24</sup>, ajouts d'explications à la description de personnages ou de situations<sup>25</sup>, interjections<sup>26</sup>, toutes ces incises nous permettront de voir plus clairement les fonctions principales du narrateur Chamoiseau au niveau du discours : contrôler le déroulement du récit et ajouter des commentaires ou des modifications supplémentaires à sa propre narration<sup>27</sup>. Autrement dit, ce roman peut être lu non seulement comme le résultat de l'échec du marquage de paroles du narrateur Chamoiseau mais aussi comme le processus du marquage de paroles lui-même, ce processus n'ayant pas encore totalement échoué mais étant toujours en cours. L'autoreprésentation stratégique permet de mettre en récit le passage d'une écriture finie et fermée à un acte d'écrire indéfini et ouvert.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 22-26 et p. 221.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 98, p. 112 et *passim*.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 85, p. 100 et *passim*.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 57, p. 138 et *passim*.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 106, p. 112 et *passim*.

<sup>27</sup> Le jeu des incises ou des notes chez Chamoiseau deviendra beaucoup plus manifeste dans ses romans postérieurs à *Solibo Magnifique* pour former finalement un dédale narratif fort complexe comme dans son cinquième roman : *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002. Désormais, nous utilisons le sigle de BDG dans le texte. Pour la fonction des notes chez Chamoiseau, voir surtout l'étude suivante :

### 2.2.2. De l'écrit à *é krii* : la structuration tripolarisée du récit

Afin de mieux cerner une telle stratégie de la narration qui met en récit le processus du marquage de paroles, il s'agit pour nous d'examiner en détail la composition du récit. Comme nous le montre le tableau suivant (Tableau 3), le roman *Solibo Magnifique* se compose de trois parties, sans compter une page de dédicace et deux pages d'exergues :

**Tableau 3 : Structure du récit dans *Solibo Magnifique***

Titre	Contenu	Narrateur
I. <i>Avant la parole : l'écrit du malheur</i>	Procès-verbal	Inspecteur Pilon
II. (Sans titre)	Corps du récit	Patrick Chamoiseau
III. <i>Après la parole : l'écrit du souvenir</i>	Narration transcrite de Solibo et séquence transcrite du tambour	Solibo

La première partie du roman constitue le procès-verbal écrit par l'inspecteur de police Pilon, ce qui nous montre notamment que ce roman commence par le monde de la logique et de la clarté inhérentes à l'écrit. Ce procès verbal de Pilon suit strictement l'usage de l'écrit officiel : il y a de nombreux chiffres, diverses ellipses et le « nous » de majesté. À la différence de la première, la deuxième partie qui, elle, se compose de quatre chapitres, constitue à la fois le résultat et le processus du marquage de paroles effectué par le narrateur Chamoiseau. Désignée comme une « annexe » dans une note de la deuxième partie (p. 226), la troisième partie est consacrée à une fraction du

marquage de paroles : deux transcriptions de la « séquence du solo de Sucette » et des « dits de Solibo ».

Ce tableau permet de remarquer que ce roman de Chamoiseau est organisé aux fins de la mise en relief de la valeur symbolique du corps du récit qu'est la deuxième partie. Étant ambivalente, celle-ci se trouve d'une certaine manière en processus de passage de la première partie basée sur l'écrit logique et clair à la troisième partie beaucoup plus proche de l'oral. En d'autres termes, vu une telle composition organique, il n'est pas interdit de supposer que le roman *Solibo Magnifique* passe de l'écrit à l'é *krii*. Ce mot é *krii* récurrent dans la troisième partie est un cri d'appel de la part du conteur afin de capter l'attention de l'auditoire, lequel répond à son appel par un cri de soutien, é *kraa*<sup>28</sup>.

Ces analyses de la narration stratégique et de la composition du roman nous permettront d'avancer ceci : dans le contenu, l'acte du marquage de paroles par le personnage Chamoiseau est voué à un échec sinon inévitable, du moins difficile à éviter. En revanche, le narrateur Chamoiseau montre l'amorce d'une solution à cet acte paradoxal par l'entremise de sa stratégie de narration.

### 2.3. Problématique de l'oralité chez Chamoiseau

À travers ces analyses du contenu et de la narration, nous avons pu dégager la structure narrative de *Solibo Magnifique*. Cette structure n'est pas du

---

*Écrire pour qui ?*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007, p. 37-49.

<sup>28</sup> Dans un film de la cinéaste martiniquaise Euzhan Palcy, *Rue Cases-Nègres* (1983), il est possible de voir une scène de veillée mortuaire où un conteur raconte la vie d'un défunt en communiquant avec l'auditoire.



tout gratuite (ou bien choisie simplement par un goût esthétique de l'auteur Chamoiseau). Mais plutôt, ce deuxième roman incarne la pensée sociopolitique de l'auteur Chamoiseau. Afin de démêler cette implication théorique du récit, il s'agira pour nous d'examiner ses réflexions théoriques à partir des aspects suivants : la problématique de l'oralité (en péril) dans l'histoire littéraire antillaise ; la nécessité de faire intervenir le conteur dans le texte ; l'utilisation stratégique du « nous » grammatical.

### **2.3.1. Passage manqué de l'oraliture à la littérature aux Antilles françaises**

Avant tout, il est nécessaire de passer en revue les réflexions du romancier portant sur le contexte d'aliénation socioculturelle dans lequel vivent les écrivains antillais. Comme nous l'avons déjà vu, la mort du conteur Solibo dans le récit symbolise une situation de la littérature antillaise : soit celle de l'oralité en péril. Pourquoi donc l'auteur Chamoiseau a-t-il mis en relief dans son roman une telle situation sociolinguistique ? En un mot, le choix de ce thème ne concerne pas seulement celui du style ou de la langue, mais aussi plus profondément une manière de concevoir l'identité ou l'identification personnelle ou collective dans le contexte antillais. Le passage suivant du manifeste politico-littéraire *Éloge de la créolité*<sup>29</sup> évoque les obstacles entravant

---

<sup>29</sup> Jean Bernabé, P. Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, édition bilingue français / anglais, 1989 (pour la première édition unilingue française), 1993 (pour la présente édition). Désormais, nous utilisons le sigle d'EC dans les notes.

l'acquisition de l'identité collective « authentique » d'où résulterait une « esthétique plus vraie<sup>30</sup> » :

Nous sommes fondamentalement frappés d'extériorité. Cela depuis les temps de l'antan jusqu'au jour d'aujourd'hui. Nous avons vu le monde à travers le filtre des valeurs occidentales, et notre fondement s'est trouvé « exotisé » par la vision française que nous avons dû adopter. [...] nous avons été déportés de nous-mêmes à chaque pan de notre histoire scripturale. Cela détermina une écriture pour l'Autre, une écriture empruntée, ancrée dans le valeurs françaises, ou en tout cas hors de cette terre, et qui, en dépit de certains aspects positifs, n'a fait qu'entretenir dans nos esprits la domination d'un ailleurs...<sup>31</sup>

Suivant cette perspective sociohistorique, les auteurs — dont Chamoiseau — d'*Éloge de la créolité* avancent avec une éloquence propre au manifeste que, stigmatisée d'extériorité, « la littérature antillaise n'existe pas encore<sup>32</sup> ». Selon eux, afin de sortir d'une telle aliénation socioculturelle, il faudrait recourir à l'« acceptation de soi », à la « vision intérieure » et à la reconnaissance de la « créolité ». Dans cette optique, ce qu'il y a d'important dans l'oralité pour Chamoiseau est qu'elle sert d'assise à l'identité ou à l'identification collective aux Antilles francophones. Il en découle que l'« enracinement dans l'oral<sup>33</sup> » en littérature antillaise constitue l'un des enjeux majeurs afin que l'identité créole ainsi que ladite littérature puissent exister pleinement.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 33.

Pour ce faire, le romancier n'est pas du tout un folkloriste naïf qui transcrit dans l'écrit les contes oraux (soit l'*oraliture*<sup>34</sup>) tels qu'ils sont racontés, encore moins un écrivain qui néglige l'oralité des contes pour les momifier par le système de l'écrit. Ce qu'il recherche est plutôt une sorte de langage utopique : l'« interlangue » ou l'« interlecte » qui ne cesse de vaciller entre l'oral et l'écrit, qu'ils soient en créole ou en français. Cette vision linguistique se révèle dans une explication du narrateur Chamoiseau portant sur la langue utilisée par Solibo Magnifique :

Cette énergie verbale me séduisit là même, d'autant que le conteur Solibo utilisait les quatre facettes de notre diglossie : le basilecte et l'acrolecte créole, le basilecte et l'acrolecte français, vibronnant enracinement dans un espace interlectal que je pensais être notre plus exacte réalité sociolinguistique.<sup>35</sup>

Néanmoins, un tel langage idéal est censé rester indéfini et inachevé chez Chamoiseau, d'autant plus que la tentative de transcription de l'oral par le narrateur est toujours décrite comme étant vouée à l'échec, comme dans *Solibo Magnifique*. Nous pouvons comprendre pourtant que la description de cet inachèvement ou de ce processus de marquage constitue en un sens le mode de réalisation de ce langage utopique.

---

<sup>34</sup> Mot connexe à la « littérature », l'« oraliture » est un néologisme popularisé, entre autres, par le chercheur haïtien Maximilien Laroche afin de désigner les littératures orales (contes, légendes, mythes, etc.) aux Antilles francophones. Voir surtout : Maximilien Laroche, *La double scène de la représentation*, Québec, Presses de l'Université Laval/ Groupe de recherche et d'étude des littératures et civilisations de la Caraïbe et des Amériques Noires (GRELCA), coll. « Essais », 1991.

<sup>35</sup> *SM*, p. 45.

### 2.3.2. Mise en scène du conteur créole dans le texte : conteur comme « gardien des mémoires »

Afin de mieux comprendre la valeur sociopolitique de la mise en récit de l'oralité, il faudrait également poser notre regard sur la mise en scène du conteur créole dans le récit. Pour l'auteur Chamoiseau, l'« enracinement dans l'oral » ne peut se limiter à l'insertion de l'oralité dans le texte écrit ; il concerne en grande partie la réhabilitation du rôle socioculturel du conteur créole.

Par exemple, dans l'essai historiographique *Lettres créoles*<sup>36</sup>, Chamoiseau et Confiant constatent l'oubli général de l'existence du conteur dans les études des contes créoles<sup>37</sup>. En considérant en revanche que le conteur créole joue un rôle non négligeable pour la formulation de la culture créole (y compris la langue créole), ils tentent de décrire la présence du conteur (le « Paroleur<sup>38</sup> » ou l'« oralituran<sup>39</sup> ») à l'époque de la plantation et son silence après l'écroulement du système plantationnaire aux Antilles francophones. En comparaison, ce conteur créole ne ressemble pas du tout aux conteurs japonais de Rakugo, lesquels racontent dans la plupart des cas des histoires déjà forgées depuis longtemps<sup>40</sup>. À la différence de ceux-ci, le conteur créole est beaucoup

---

<sup>36</sup> P. Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991 (pour la première édition chez Hatier), 1999 (pour la présente édition). Désormais, nous utilisons le sigle de *LC* dans les notes.

<sup>37</sup> *LC*, p. 75.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>40</sup> Pour des analyses stylistique et sociologique des contes créoles et japonais, voir entre autres ces deux études : Ina Césaire, « Essai d'analyse stylistique du conte antillais », dans *Care*, No. 10, Paris, Éditions caribéennes, avril 1983, p. 98-103 ; Paul Zumthor, « Parole de pointe (le rakugo japonais) », dans *La nouvelle revue*

plus improvisateur et se chargerait, selon Chamoiseau et Confiant, de plusieurs rôles importants aux fins de formulation de la culture créole : « donner voix au groupe », garder les mémoires collectives, « distraire » l'auditoire et « verbaliser la résistance » selon diverses modalités<sup>41</sup>.

Dans cette optique, nous pouvons avancer que l'autoreprésentation de l'auteur est une façon stratégique de mettre en récit le conteur créole : en l'occurrence, il ne s'agit pas seulement du personnage Solibo mais aussi du narrateur Chamoiseau. C'est dire que ce dernier joue un rôle de marqueur de paroles mais aussi celui d'un autre conteur inscrit dans le récit : il écrit un récit sur le conteur Solibo tout en devenant lui aussi un conteur. Une telle appréhension du narrateur et du conteur expliquera également la structure du récit de *Solibo Magnifique* : pour faire intervenir le narrateur-conteur dans le récit, il faut que l'ensemble du récit soit moins le résultat de la simple transcription de paroles que le processus de la transcription.

En outre, nous ne pouvons guère oublier l'une des fonctions importantes du conteur créole que Chamoiseau décrit avec Confiant dans leur histoire des lettres créoles : il est « gardien de mémoires<sup>42</sup> ». En assumant un tel rôle, le conteur essaie de dissiper lors de la veillée mortuaire les brouillards de la mélancolie qui atteignent profondément les survivants :

Face à la mort réelle ou à la mort symbolique des esclaves, il incite à ne pas arrêter la vie, à ne pas soumettre au silence des afflications, et,

---

*française*, No. 337, Paris, Nouvelle revue française (NRF), février 1981, p. 22-32.

<sup>41</sup> *LC*, p. 80-82.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 81.

dans cette vie ressaisie, à *vouloir exister*. Beaucoup de conteurs affirment que leur belle réussite consiste à arracher du recueillement un des proches du mort. Comme si à tout moment ils leur avaient proposé : « Vivez du côté de la vie, tonnerre du sort ! »<sup>43</sup>

Compte tenu de cette fonction du conteur créole, nous pouvons supposer que le narrateur-conteur Chamoiseau tente également d'achever un travail de deuil, ce deuil qui est causé par la mort énigmatique du conteur Solibo Magnifique. Certes, mais comme nous l'avons déjà abordé, ce travail n'est pas terminé sans qu'il le considère comme étant un échec au bout du récit. Cependant, un tel échec du travail de deuil ne signifie pas forcément que sa tentative d'écrire le récit de vie de Solibo n'aboutit à rien : comme nous l'avons vu plus haut, le narrateur-conteur Chamoiseau a pu mettre en récit, d'une certaine manière, son acte de marquage des paroles. En d'autres termes, le personnage-narrateur-conteur Chamoiseau n'était pas en mesure de ressusciter (ou de reconstruire la vie de) Solibo dans l'écrit ; mais nous pouvons avancer qu'il réussit, au moins en partie, à revivre la vie de Solibo par l'intermédiaire de l'inscription en récit de l'acte d'écrire ou de conter.

Cette perspective nous permet de penser que le narrateur-conteur Chamoiseau constitue, pour reprendre l'expression de D. Chancé, un gardien des « mémoires prospectives » et non seulement des « mémoires rétrospectives »<sup>44</sup>. Il met en récit non seulement *ce qui s'est passé* mais

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 82. Les italiques sont dans le texte.

<sup>44</sup> D. Chancé, *op. cit.*, surtout p. 65-73. En comparant Chamoiseau et Glissant, elle explique de la façon suivante la « mémoire prospective » : « Chamoiseau s'inscrit ici doublement dans la lignée de Glissant, d'une part en suggérant une mémoire prospective et non seulement rétrospective, réactivant la pensée d'une « vision prophétique du passé », c'est-à-dire la nécessité de réinventer, dans la perspective

également *ce qui aurait dû se passer* en nous montrant son hésitation à écrire une seule version définitive de la vie de Solibo : ce qui devient aussi l'un des styles caractéristiques de l'auteur Chamoiseau. Une telle remémoration qui se construit d'autocommentaires et de divers témoignages d'autres personnages nous permet de voir, d'imaginer ou de rêver au présent (par un récit) le passé éventuel de Solibo.

### 2.3.3. Recréer le « Nous » : l'oralité comme mémoire collective

À ces deux analyses théoriques du récit devrait s'ajouter une autre réflexion : soit celle sur la valeur symbolique du pronom personnel « Nous ». Cet examen nous permettra de voir plus clairement un autre enjeu essentiel de ce roman.

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, le narrateur Chamoiseau utilise le plus souvent les pronoms personnels « Je » et « Il » pour se désigner lui-même dans le passé ou dans le présent de la narration. Toutefois, le « Nous » apparaît aussi dans le but de mentionner le narrateur ou le personnage Chamoiseau avec d'autres membres de la société martiniquaise. Selon Delphine Perret, il y aurait plusieurs référents dans ce pronom personnel : des témoins de la mort du conteur Solibo ; des habitants de la Martinique ou des Antilles ; des descendants d'esclaves<sup>45</sup>. En distinguant d'une telle façon le

---

d'un dessin, d'un projet collectif, un passé qui a été oublié, occulté, naufragé » (p. 69). Dans le troisième chapitre de la troisième partie concernant le roman de Chamoiseau *Un dimanche au cachot*, nous allons analyser une telle façon de remémoration chez Chamoiseau pour la qualifier de « remémoration créative ».

<sup>45</sup> D. Perret, *op. cit.*, p. 243-250.

contenu du « Nous », elle conclut même que, ce faisant, l'auteur Chamoiseau tente de créer « une continuité avec le passé qui donne une fois de plus une dimension historique à la communauté antillaise »<sup>46</sup>.

Certes, si nous nous penchions sur le personnage Chamoiseau au niveau de l'histoire, ces classification et signification du « Nous » seraient assez adéquates. Mais, nous ne pouvons nous empêcher d'ajouter un autre référent à la classification de Perret lorsque nous abordons de plus près le narrateur Chamoiseau au niveau du discours : le pronom personnel « Vous », qui désigne des auditeurs ou plutôt interlocuteurs impliqués dans le récit. En témoignent les titres des quatre chapitres de la deuxième partie et le début de cette même partie du roman :

MES AMIS ! / LE MAÎTRE DE LA PAROLE / PREND ICI LE  
VIRAGE DU DESTIN / ET NOUS PLONGE / DANS LA  
DÉVEINE... / (Pour qui pleurer ? Pour Solibo)<sup>47</sup>

[...] Cette récolte du destin que je vais vous conter eut lieu à une date sans importance puisque ici le temps ne signe aucun calendrier.<sup>48</sup>

De tels appels du narrateur-conteur Chamoiseau apparaissent très fréquemment au cours du récit avec des expressions comme « amis », « enfants » ou « messieurs et dames ». Il est donc évident que l'auteur a l'intention d'insérer ses interlocuteurs dans le récit. De plus, nous avons l'impression ou plutôt

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>47</sup> *SM*, p. 23. Les majuscules sont dans le texte et les obliques signalent la division des paragraphes.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 25.



l'illusion que nous, lecteurs de ce roman, sommes également impliqués dans ce pronom personnel « Vous » qui constitue une fraction du « Nous ». On dirait que nous faisons partie de l'auditoire qui s'assied autour du conteur Chamoiseau.

Pourquoi l'auteur Chamoiseau insère-t-il dans le récit ses interlocuteurs ? Ou bien quelles significations pourrions-nous lire dans cette implication stratégique des interlocuteurs ou des lecteurs du roman ? Afin de répondre à ces questions, il s'agira de penser de nouveau au contexte sociohistorique où se situent les écrivains antillais. L'auteur Chamoiseau, avec les deux autres signataires d'*Éloge de la créolité*, exprime de la façon suivante la situation précaire de la littérature antillaise :

La littérature antillaise n'existe pas encore. Nous sommes encore dans un état de pré littérature : celui d'une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction auteurs / lecteurs où s'élabore une littérature.<sup>49</sup>

Nous pouvons penser que le roman *Solibo Magnifique* constitue d'une certaine manière une réponse à une telle situation dite de « pré littérature ». Par conséquent, comme le disait D. Perret, l'auteur Chamoiseau tente de créer, à travers sa production littéraire, une continuité historique au sein de la communauté antillaise, composée de peuples de diverses origines géographiques. Mais simultanément, nous pouvons dire qu'en

---

<sup>49</sup> EC, p. 14.

écrivain ce roman peu orthodoxe, il cherche à créer une autre communauté, soit celle des écrivains et des lecteurs antillais.

## Conclusion

Nos analyses de l'autoreprésentation de l'auteur dans *Solibo Magnifique* nous permettent de dire que les deux éléments principaux qui constituent cette stratégie narrative sont : la mise en récit du processus du « marquage de paroles » ; la mise en scène du narrateur-conteur Chamoiseau. Usant notamment de ces deux procédés, l'auteur Chamoiseau tente de trouver une amorce de résolution à l'échec inévitable (ou presque) du « marquage de paroles ». Nous ne pouvons nier que cette stratégie d'autoréférence sert à pérenniser naïvement le pouvoir absolu ou l'omniprésence de l'auteur dans le récit. Néanmoins, en se divisant en plusieurs instances du moi, l'auteur Chamoiseau se détrône lui-même dans l'espoir de faire entrevoir une opacité fonctionnelle de la signification de l'oralité dans l'écrit.

Une telle stratégie d'autoreprésentation est complexifiée chaque fois que l'auteur Chamoiseau déplace ou élargit sa préoccupation, qu'elle soit littéraire ou sociopolitique. En lisant en parallèle ce deuxième roman *Solibo Magnifique* et l'essai *Éloge de la créolité*, nous constatons que sa pensée se fondait alors, sinon sur un binarisme simple (par exemple, l'écrit et l'oral, le dominant et le dominé), du moins sur la déconstruction de ce binarisme. À partir de son essai autobiographique *Écrire en pays dominé*<sup>50</sup> et de son

---

<sup>50</sup> P. Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

cinquième roman *Biblique des derniers gestes*, Chamoiseau a commencé à réfléchir sur les rapports diversifiés de domination afin de mettre en récit de nombreux enjeux actuels des sociétés antillaises. Toutefois, il n'en demeure pas moins que la stratégie d'autoreprésentation, adoptée initialement dans *Solibo Magnifique*, constitue une pierre angulaire pour la production littéraire de Chamoiseau.

En plus du choix formel du récit policier qui s'appuie sur ces structures narratives caractéristiques (soit la méthode inductive de la narration ou la structure d'autoreprésentation), nous pouvons trouver un autre thème de prédilection chez Ollivier et Chamoiseau : celui de récit du retour au pays natal. Comme nous pourrions le voir dans nos analyses des deux romans concernés (*Les urnes scellées* d'Ollivier et *Biblique des derniers gestes* de Chamoiseau), ce thème littéraire, étant traditionnel mais adapté au contexte antillais, a permis aux romanciers de mettre en récit la situation de « non-histoire » où se déposent des objets en voie de disparition définitive.

## Chapitre 3

### Identité migrante ou impossible dans *Les urnes scellées*<sup>\*</sup>

#### Introduction

Les œuvres littéraires d'Émile Ollivier se trouvent le plus souvent au croisement de plusieurs genres littéraires. Entre autres genres, les aspects autobiographiques sont d'une importance primordiale, d'autant plus qu'ils sont récurrents, que ce soit dans le roman, les nouvelles ou l'essai. Devenu l'un des représentants des écrivains haïtiens dits néo-qubécois ou bien *migrants*<sup>1</sup>, il ne cesse de focaliser son regard non seulement sur le manque de la mémoire collective des Haïtiens (comme dans *Mère-Solitude*<sup>2</sup>) mais également sur celui

---

\* La première version courte de ce chapitre a été publiée sous le titre d'« Identité migrante ou impossible dans *Les urnes scellées* d'Émile Ollivier » dans *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku*, No. 29, Sendai (Japon), Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku, 2009, p. 1-20.

<sup>1</sup> Dans les années 1960, durant lesquelles Ollivier a immigré à Montréal, le Québec connaît une transformation radicale de la société, dite « révolution tranquille ». Nous ne devons pas oublier que cette situation sociohistorique de la terre d'accueil constitue l'une des raisons pour lesquelles Ollivier considère les questions de l'identité nationale, « migrante » et « transculturelle » comme étant son thème central et obsédant à la fois. Parmi les écrivains haïtiano-qubécois, Ollivier ne cesse de décrire la souffrance incurable des émigrants, qui se traduit par la perte et le manque de repères identitaires. Selon Gilles Dupuis qui se réfère aux travaux de Monique Lebrun et de Luc Collès (2007), Ollivier a introduit au Québec la notion d'« écriture migrante », et cela plus tôt que le poète d'origine haïtienne Robert Berrouët-Oriol que l'on croit souvent être le premier à utiliser cette conception : G. Dupuis, « Redessiner la cartographie des écritures migrantes », dans *Globe, revue internationale d'étude québécoise*, Vol. 10, No. 1, 2007, p. 137-146 (voir surtout p. 139).

<sup>2</sup> Nous nous référons comme corpus primaire à l'édition suivante : Émile Ollivier, *Mère-Solitude*, Monaco, Éditions Alphée/Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 1983 (pour la première édition, Albin Michel), 2005 (pour la présente édition). Désormais nous utilisons le sigle de *MS* dans les notes.

de la mémoire collective de *diasporas* haïtiennes, où se déroule l'action d'ouvrages en question : soit après le retour en Haïti, soit toujours dans le pays d'accueil qui est le Québec d'après la Révolution tranquille. Son cinquième roman, *Les urnes scellées*<sup>3</sup>, ne fait pas exception. Dans cet ouvrage, Ollivier essaie de décrire la situation de non-histoire des diasporas haïtiennes en la conjuguant avec leur situation de non-lieu.

Le présent chapitre se donne pour objectif de mettre en lumière la problématique de la quête identitaire dans ce texte littéraire d'Ollivier par l'intermédiaire de l'analyse de l'acte d'écrire dans le contexte de l'exil et de la « transculture<sup>4</sup> ». Pour ce faire, il s'agira ici d'aborder les trois questions suivantes : Quels sont les genres (littéraires) les plus appropriés à une quête d'identité dans les conditions de l'exil, conditions qui se traduisent par le manque chronique de points de repère identitaires ? De façon rigoureuse, est-il encore concevable de parler de la *quête identitaire* elle-même, c'est-à-dire de la quête d'un repère stable, inchangeable et donc *identique* ? De quelle manière Ollivier met-il en récit cette problématique qui le concerne aussi étroitement ? Examiner une telle série de questions nous mettra dans l'obligation d'esquisser schématiquement trois axes principaux de lecture : premièrement, l'analyse

---

<sup>3</sup> Nous nous référons comme corpus primaire à l'édition suivante : Émile Ollivier, *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995. Désormais nous utilisons le sigle d'*US* dans les notes.

<sup>4</sup> Cette perspective de « transculture », mise de l'avant par la revue québécoise trilingue *Vice-Versa* dans les années 1980, consiste à se focaliser sur la mise en relation de cultures ou plutôt sur leur relation d'osmose dans le contexte contemporain de la mondialisation. Voir, entre autres, Josias Semujanga, « De la littérature comme transculture », dans *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, p. 13-36.

thématique et générique ; deuxièmement, l'analyse narratologique ; et troisièmement, l'analyse de la construction du récit.

### 3.1. Analyse thématique-générique du récit

Le cadre du récit se déroule dans un temps non précisé et dans une île des Caraïbes un peu trop *dystopique*<sup>5</sup> et non nommée dans le récit. Pourtant, cette île nous rappelle sous divers aspects l'île anciennement appelée Hispaniola : Haïti. *Grosso modo*, l'intrigue se trame autour de la mort inopinée d'un personnage-phare qui est un neurologue insulaire, Samuel Soliman. Devenu par hasard témoin de sa mort, un archéologue nommé Adrien Gorfoux, qui est retourné sur son île natale après la fin de la dictature, essaie de percer le mystère de cette mort violente. Sa quête du secret de la mort se fait sans cesse avec l'aide indirecte de divers personnages. La recherche de la cause de l'assassinat de Samuel, d'une part, et la tentative de se réadapter à son île natale après une longue absence, d'autre part, sont deux actions qui composent le fil conducteur du récit. La mort de Samuel et la perte du « pays rêvé<sup>6</sup> » étant au

---

<sup>5</sup> Dans notre étude, nous suivons la définition de « dystopie » ou « dystopique » chez Frédéric Rouvillois selon laquelle ce mot signifie l'antonyme d'« utopie » ou d'« utopique » : la « dystopie » est la « contre-utopie » ou l'« utopie “à l'envers” » (p. 242). Voir le texte suivant : *L'utopie*, textes choisis et présentés par F. Rouvillois, Flammarion, coll. « GF Flammarion/Corpus », 1998, p. 242. Parmi des écrivains « diasporés » haïtiens, ce thème de « dystopie » est assez récurrent surtout pour décrire leur propre pays d'origine, ce qui traduit en quelque sorte leur stratégie narrative consistant à se distancier de la vision exotique, touristique ou bien « édénique » de leur patrie.

<sup>6</sup> Nous avons emprunté ces mots au titre d'un recueil de poèmes d'Édouard Glissant : « Pays rêvé, pays réel » (1985), dans *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994, p. 287-350. Pour la description de « pays rêvés » dans les littératures antillaises, les deux ouvrages jumelés de P. Chamoiseau sont assez significatifs : *Biblité des derniers gestes*, Gallimard, 2002 ; *Livret des villes du deuxième monde*, Éditions du patrimoine, coll. « La ville entière », 2002.

centre du récit, une grande partie de l'histoire s'imprègne profondément de la tonalité mélancolique au sens freudien. En bref, les thèmes de la perte, du manque et de leur compensation occupent une place prédominante dans *Les urnes scellées*.

Compte tenu de ce résumé du récit, nous constatons que ce roman constitue à la fois un *roman policier* et un *récit du retour au pays natal*. En effet, ces deux genres littéraires se caractérisent en grande partie par les thèmes de la perte, du manque et de leur réparation. Étant donné leur air de famille thématique, les deux genres s'entremêlent intimement dans le récit. Mais, avant de conclure trop rapidement à un phénomène d'*intergénéricité*, arrêtons-nous à la fonction respective de ces deux formes.

### 3.1.1. Récit policier : la quête du mystère de la mort de Samuel Soliman

La lecture de ce roman comme roman policier permettra d'appréhender la convergence du récit vers la reconstruction du passé en voie de disparition, le passé qui recèle la cause du meurtre dont fut victime Samuel Soliman. Toutefois, la configuration narrative ne suit pas forcément les règles générales du genre, qu'elle transgresse plutôt de diverses façons.

Tout d'abord, conformément aux règles de ce genre littéraire, la scène de l'assassinat du « mois de novembre<sup>7</sup> » se situe dans le premier chapitre. Samuel, l'un des protagonistes, après s'être échappé de justesse de la terreur

---

<sup>7</sup> Tout au long de sa vie littéraire, Ollivier aura donné une connotation funèbre au « mois de novembre ». À titre d'exemple, voir son deuxième roman, *Mère-Solitude*. Rappelons par ailleurs que, chose mystérieuse, Ollivier lui-même est mort au mois de novembre 2002.

d'un « cheval » de portée apocalyptique<sup>8</sup>, finit par tomber sous les balles assassines de quatre hommes, alors qu'il revenait de chez son coiffeur. Témoin de cet événement, Adrien Gorfoux, un autre protagoniste, entre en scène dans le deuxième chapitre.

Adrien Gorfoux avait suivi la foule d'amis et de curieux jusque dans la maison des sœurs Monsanto. Il ne connaissait pas vraiment Sam. Il lui avait été présenté par sa femme Estelle Pierregrain qui évoquait de lointains liens de parenté entre la famille Soliman et la sienne. Adrien avait entretenu avec Sam, depuis son arrivée dans la ville, des relations polies, quelque peu distantes même. Seul le hasard avait voulu qu'il soit témoin de son assassinat. Qui avait commandé les bras qui ont frappé Sam Soliman ? Qui avait signé cet arrêt de mort ? Qui avait tendu les rets où il fut piégé comme un animal au laisser-courre ? Questions lancinantes qu'Adrien n'arrête de se poser et de poser.<sup>9</sup>

Comme cet extrait nous le montre clairement, Adrien apparaît comme l'un des témoins du spectacle. Cependant, obsédé par le « caractère spectaculaire de cette mort », il en arrive à jouer un *enquêteur du crime* tout au cours du récit. Sa façon de mener une enquête est conditionnée par sa propre profession d'archéologue consistant à « explorer un terrain escarpé et rocailleux », à découvrir des choses « scellées » et enfin à « résoudre un problème jusque-là insoluble<sup>10</sup> ».

---

<sup>8</sup> Ce cheval qui risque d'écraser le protagoniste (Samuel) pourrait faire écho au « cheval blanc » de l'apocalypse (de 19-11 à 19-21). Nous pourrions penser qu'une telle figure serait exigée afin de créer une atmosphère contre-utopique de « fin du monde », autrement dit celle d'après la colonisation, l'indépendance et la dictature en Haïti.

<sup>9</sup> *US*, p. 25.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 30.



L'hôtel où logeait Adrien se situait non loin de la place des Canons et il devait parcourir le même trajet qu'avait suivi Sam quelques heures auparavant. Le caractère spectaculaire de cette mort l'obsédait. Il savait d'intuition que l'éclaircir forcerait à creuser profond, à explorer un terrain escarpé et rocailleux. Aucun titre spécial ne l'y autorisait. Sa profession l'avait obligé à bourlinguer, à parcourir le monde entier, sans se fixer nulle part, n'habitant un lieu que le temps d'une excavation, d'une découverte. Il voulait résoudre l'énigme de cet assassinat.<sup>11</sup>

Une telle mise en parallèle des deux rôles (l'enquêteur et l'archéologue) nous conduit à rappeler une explication de Jacques Dubois sur le mécanisme du roman policier. Selon lui, ce sous-genre romanesque recourt à une « prophétie rétrospective consistant à induire des événements passés à partir des menus reliquats que ces événements ont laissés »<sup>12</sup>. De ce point de vue, on pourra confirmer que ces deux rôles d'Adrien représentent le regard du protagoniste (et du narrateur) concentré sur le passé et sur sa reconstruction.

Toutefois, l'enquête d'Adrien ne se fait pas sans obstacle. Par exemple, interrogés sur le passé de Samuel, d'autres témoins et des proches de Samuel « scellent les bouches », ou bien ils ne disent que des choses inconsistantes. Il continue cependant son interrogation tout au cours du récit. Malgré cela, *Les urnes scellées* transgresse les règles génériques. En effet, très

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>12</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 120. Comme nous l'avons déjà vu dans la première partie ainsi que dans les deux chapitres précédents, cette notion de « prophétie rétrospective » rappelle ce que Glissant nomme la « vision prophétique du passé » (*Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981 (pour la première édition, Seuil), 1997 (pour la présente édition), p. 227). Voir également une première étude synthétique en japonais de la « poétique » de Glissant par T. Nakamura, étude dont la notion de « non-histoire » constitue le sujet principal : Takayuki Nakamura, *Édouard Glissant : « Han-Rekishi »-no Shigaku* (*Édouard Glissant : la poétique de l'« anti-histoire »*) (en japonais), thèse de doctorat présentée à l'Université des études étrangères de Tokyo, 2006.

rare sont les scènes où Adrien déploie son talent d'enquêteur. Cela vient du fait que, en dépit de son rôle d'enquêteur et de protagoniste, il n'apparaît ni fréquemment ni explicitement dans le récit. Au lieu des scènes d'audition des témoins ou d'interrogatoire par Adrien, la plupart des chapitres sont consacrés aux « rumeurs » du passé autour de Samuel, rumeurs émises notamment par des proches de celui-ci. Nommé les « hâbleurs », ce groupe de personnages joue un rôle d'une importance primordiale sur le plan de la stratégie narrative du roman. Nous aborderons en détail ce point de vue narratologique dans la deuxième section du présent chapitre.

L'enquête sur la mort de Samuel entraîne la découverte de plusieurs autres morts insolites qui se rapportaient à Samuel et à la discorde passée entre la famille de Samuel et la famille Monsanto. Cependant, même dans le dernier chapitre, Adrien ne parvient pas à découvrir la raison du destin tragique de Sam, hormis quelques rumeurs de malédiction qui hantent ses proches. Cela nous permet de penser que le récit en question trahit encore une fois l'une des règles génériques qui est celle de l'identification de la cause du crime à la fin de l'histoire. D'une certaine manière, l'échec de l'enquête signifie également celui de l'archéologie consistant à rebâtir le passé, ou strictement parlant, à mettre en filigrane le passé par l'intermédiaire de la configuration de ses « traces ». Ainsi le thème de la perte ou du manque se traduit-il de façon évidente par un tel suspens de la compensation attendue de la mort, autrement dit, par un suspens de l'éclaircissement de ce mystère de la mort.

Comme nous l'avons vu, la lecture du roman en tant que « roman policier » conduit à percevoir *Les urnes scellées* comme un roman policier

inachevé ou tronqué, dans la mesure où il n'accepte pas les règles majeures régissant ce sous-genre romanesque.

### 3.1.2. Récit du retour au pays natal : la quête identitaire d'Adrien Gorfoux

Le résultat de cette analyse est aussi pertinent dans la lecture thématique-générique du roman comme « récit du retour au pays natal ». Le thème de la perte ou du manque et de leur compensation se manifeste également à travers ce mode de lecture. Tout d'abord, nous rappellerons les règles de ce type de récit. Dans la tradition de la littérature antillaise d'expression française, le poème fondateur d'Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*<sup>13</sup>, représente un tel genre de récit. Christiane Ndiaye définit avec concision le « schéma narratif » de ce type de récit comme suit : « un beau (jeune) homme revient chez lui après une absence prolongée, pour sauver son pays et son peuple de la misère et de l'oppression, à l'aide de quelques amis et au prix de sa propre vie. Malgré cette mort, l'histoire se termine toujours sur une note d'espoir : le Bien l'emporte sur le Mal »<sup>14</sup>. Ce schéma narratif constitue l'une des assises de la tradition « littéraire » antillaise, soit celle du conte merveilleux de *Ti-Jean*<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, coll. « Poésie », 1939 (pour la première édition), 1983 (pour la présente édition).

<sup>14</sup> Christiane Ndiaye, « De Césaire à Condé : quelques retours au pays natal », dans *De paroles en figures, essais sur les littératures africaines et antillaises*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 138.

<sup>15</sup> Nous pouvons dire que, dans la tradition littéraire antillaise, le conte de « Ti-Jean » ou de « Ti-Jean L'horizon » occupe la même place que la matière arthurienne ou la mythologie grecque ou romaine dans la littérature française. En effet, ce conte est une source d'inspiration, explicite ou implicite, dans le narratif antillais, et il ne cesse de donner naissance à des œuvres littéraires de divers genres : par exemple,

Compte tenu de cette définition, nous pouvons avancer que le récit d'Ollivier tente de se distancier de ce schéma narratif traditionnel et même de le recontextualiser à travers sa propre expérience de l'exil. C'est dire qu'il trahit cette fois encore un tel schéma narratif de plusieurs façons. Comme nous pouvons le voir dans les citations suivantes, en apprenant la défaite de la dictature en février d'on ne sait quelle année, un archéologue « diasporé<sup>16</sup> », Adrien Gorfoux, retourne avec sa femme, Estelle, dans son pays natal, après vingt-cinq ans d'absence.

Vingt-cinq ans (Adrien préfère dire un quart de siècle, cela lui semble plus long, est-ce coquetterie d'homme vieillissant ?) qu'il n'avait remis les pieds sur cette terre, où il avait laissé ses... racines. Il n'aime pas ce terme chargé de connotation botanique. Aïe ! si tu n'as pas de racines, pourquoi t'ont-elles tant fait souffrir, de cette douleur en tout point pareille à celle que ressentent les mutilés longtemps après qu'on leur a enlevé le membre gangrené ? Pourquoi se sont-elles ramifiées comme les ongles et les cheveux qui continuent de pousser même après la mort ?<sup>17</sup>

---

*Cahier d'un retour au pays natal* (poème, 1939) par Aimé Césaire, *Gouverneurs de la rosée* (roman, 1944) par Jacques Roumain, *Ti-Jean L'horizon* (roman, 1979) par Simone Schwarz-Bart ou *Manman Dlo contre la fée Carabosse* (pièce de théâtre, 1982) ou, d'une certaine manière, *Biblité des derniers gestes* (roman, 2002) par Patrick Chamoiseau. Au début de sa pièce de théâtre, Ina Césaire, qui est une écrivaine-ethnologue martiniquaise, décrit le personnage « Ti-Jean » de la manière suivante : « Adolescent petit et frêle au début du conte, il devient à la fin un jeune homme sûr de lui, un brin arrogant. Il est le symbole vivant de l'ascension dans la hiérarchie sociale. L'enfant démuné et orphelin du monde réaliste va, pour se transformer en adulte, utiliser le moyen classique du conte antillais : le voyage initiatique dans le monde imaginaire, qui, autorisant un véritable défoulement, au sens psychanalytique du terme, lui permettra d'accéder au monde régénéré auquel il aspire. Ti-jean est courageux, cruel, insolent. Il refuse de façon viscérale toute contrainte sociale (politesse, normes, etc.) ainsi que sa situation originelle misérable. C'est le révolté-type. » (*L'enfant des passages ou la geste de Ti-Jean*, Paris, Éditions Carinéennes, coll. « Veillées vivantes », 1987, p. 7) Sur la « construction ascendante » de la « geste de Ti-Jean », voir également Ina Césaire, « Essai d'analyse stylistique du conte antillais », dans *CARE*, No. 10, Paris, Éditions Caribéennes, avril 1983, p. 98-103.

<sup>16</sup> *US*, p. 42.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 35.

Qu'avait-il attendu de ce retour ? Quelle révélation ? La concrétisation de quel mirage ? Peut-être seulement un regard, la lumière, l'intensité d'un regard qui viendrait combler, par sa radiation, le vide aveugle de la cinquantaine où venaient peu à peu s'abîmer son goût, son élan de vivre. Et aussi une manière d'être ou plutôt une façon d'essayer d'être, de composer avec l'indicible, de le décomposer, de le prendre de biais à la manière du cavalier qui dessine, avec sa monture, un trajet de parade : deux pas en avant, un pas de côté et, la règle de rigueur, jamais deux fois sur la même case. La tâche principale n'est-elle pas de bondir et de rebondir sans cesse sur le même échiquier ?<sup>18</sup>

D'entrée de jeu, ce protagoniste ne correspond pas à la règle qui est celle du « beau (jeune) homme » : il est déjà dans la cinquantaine. La raison du retour n'est pas non plus précisée dans le récit, sauf qu'il est possible de lire comme moteur du retour à l'île d'origine son obsession de l'image des « racines ». En outre, tout au long du récit, il ne joue guère le rôle du « héros-sauveur »<sup>19</sup> du pays décrit comme étant invariablement misérable et opprimé. De l'arrivée au pays natal en juillet jusqu'à la date de l'assassinat de Samuel en novembre, Adrien tend à trouver son pays plutôt exotique et idyllique, en dépit de sa misère persistante et omniprésente. Une telle vision du monde, assez *touristique*, fait qu'il n'entreprend pas de sauver le pays comme un « héros-sauveur », rebelle et légendaire. D'ailleurs, étant donné qu'il est toujours perçu par les insulaires comme un intrus ou un étranger, il n'arrive pas à se réadapter au pays, à la différence de sa femme, Estelle. C'est la raison pour laquelle il commence à se sentir dépaycé, pour devenir finalement, selon l'expression de

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>19</sup> C. Ndiaye, *op. cit.*, p. 158.

Ndiaye, un « héros-zombi qui erre dans un pays devenu prison ou monstre, ou qui le fuit »<sup>20</sup>. En novembre se succèdent la mort de Samuel, l'assaut militaire du jour des élections présidentielles et enfin une tentative de lynchage d'Adrien par une foule. Comme nous le montre l'extrait suivant, le schéma narratif du récit du retour au pays natal est, à la fin du récit, irrémédiablement transgressé sur deux points : premièrement, il ne meurt pas même après le lynchage ; deuxièmement, il se résigne à retourner à Montréal, car il est désespéré de voir son pays natal réduit à une situation d'avant la libération :

« Que comptes-tu faire à Montréal ? » lui demande le coiffeur à brûle-pourpoint. Il n'en a pas la moindre idée. Sans Estelle, sa compagne des mille jours et des mille nuits. Cette séparation l'effraie, agite devant lui le spectre de la solitude. Il sera seul à Montréal, sans l'intimité ni les gestes de la tendresse : le souffle de l'autre dans la nuit, le grain de beauté, la douceur rugueuse des poils du pubis quand ils se rencontrent, les soupirs... vraiment, il n'en a pas la moindre idée. « Écrire », dit-il dans un souffle. Adrien, en disant cela, se rend compte qu'il exprime bien plus un désir qu'un projet. Il changera sûrement de profession, celle qu'il avait exercée et qui avait constitué jusque-là l'essentiel de sa vie venait de perdre tout intérêt à ses yeux. À l'archéologue qui s'enfonce dans l'immémorial, il oppose le cartographe qui repère « les lieux de passage, les lieux intermédiaires ». Adrien lève la tête vers le ciel : « À Montréal, je ramasserai ma drive et je veillerai sérieusement à ce que le silence ne m'étouffe pas et à ce que la mort m'oublie. »<sup>21</sup>

Cette scène où Adrien se déclare non pas « archéologue » mais « cartographe » est assez symbolique, étant donné que nous pouvons y voir une mutation de la conception de sa propre identité : soit le passage de la quête de

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>21</sup> *US*, p. 292.

l'identité axée sur des racines « immémoriales<sup>22</sup> » à celle de l'identité migrante qui est indécise mais ouverte au changement inattendu. Réflexion faite, un tel examen de transgressions génériques permet d'appréhender non seulement la modification du récit du *retour au pays natal*, mais simultanément, surtout, une quête identitaire destinée à être perpétuellement inachevée.

Ces deux analyses générico-thématiques mettent en relief la prédominance du thème du manque et de sa compensation dans ce roman d'Ollivier. Toutefois, ces traits ne se limitent pas au contenu ou bien au choix du genre ; ils peuvent être observés sur le plan de la stratégie narrative, ainsi que dans la structure fragmentaire du récit.

### **3.2. Analyse des structures narratives du récit**

Pour la stratégie narrative dans ce roman, nous aborderons notamment trois types de traits formels : la narration mise en scène ; l'intertextualité interne consistant à se référer aux « hâbleurs », manipulateurs des rumeurs ; et l'intertextualité externe consistant à évoquer des textes d'autres auteurs ou encore des discours sociopolitiques. Au terme de nos analyses de ces éléments du texte, nous pourrions démontrer que ces stratégies narratives servent à mettre en filigrane le thème de la compensation difficile du manque.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 292.

### 3.2.1. Le narrateur comme conteur créole

Nous pouvons dire que le narrateur dans *Les urnes scellées* est extradiégétique et omniscient : à travers le regard du narrateur, nous sommes susceptibles de voir le plus souvent les moindres pensées et sentiments de personnages. Afin de mettre en scène ces personnages, le narrateur traverse les frontières spatio-temporelles et, en outre, intervient dans le récit de sa propre voix. Toutefois, ces ingérences du narrateur ne se montrent pas toujours sur un seul et même mode narratif ; elles se diversifient notamment selon le changement des pronoms personnels. Dans le but d'aborder cette stratégie narrative, nous examinerons avec concision l'emploi de chaque pronom personnel dans le récit.

En règle générale, le narrateur s'insère dans le monde du récit par l'entremise du pronom à la première personne. Pourtant, dans le récit en question, les pronoms singulier et pluriel de la première personne, « Je » et « Nous », apparaissent très peu de fois dans le récit. Voici, à titre d'exemple, l'utilisation du pronom personnel « nous » dans l'extrait suivant :

Pas un seul touriste, pas un seul Blanc, uniquement eux, uniquement nous, Nègres, plus Nègres que nous l'étions avant : flamboyants fantômes d'anciens combattants des années soixante, universitaires victimes de l'exécrable presbytie de la cinquantaine, chaussées de lunettes d'écaille ; nostalgiques de croisades anti-impérialistes ; rescapés naguère de Fort-Dimanche, célèbre camp de la torture et de la mort à petit feu ; témoins, symboles, taches de mémoire blanchies sous le harnais de l'exil, éparpillées au milieu de grappes d'ouvriers usés et de marmailles d'enfants impatients de connaître le pays de cocagne de leurs parents.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 36-37.



Le narrateur décrit ici les passagers qui attendent l'avion à destination d'Haïti (Fort-Dimanche) dans la salle d'embarquement de Montréal. L'utilisation du « Nous » dans cet extrait nous permet de supposer que le narrateur est un Haïtien d'un certain âge, mais l'identité plus précise du narrateur n'est toujours pas éclaircie dans le récit.

Ce qui ressort le plus dans l'ensemble du récit, ce sont les pronoms singulier ou pluriel de la deuxième personne, « Tu » et « Vous ». Nous pouvons dire que c'est une façon indirecte pour le narrateur d'intervenir dans le récit. La citation suivante nous montre en évidence l'emploi exemplaire de ce pronom personnel :

Adrien lui remet les documents. Elle les feuillette, s'arrête à la page d'identification. Elle mouille d'un bref coup de langue son index droit et tourne nonchalamment les pages d'un énorme annuaire, tamponne les passeports et inopinément demande : « Quelle sera votre adresse pendant la durée de votre séjour ? » Tu tends la main afin de récupérer les passeports. « Je n'en ai pas, madame. Un taxi nous conduira bien à un hôtel. » Tu t'apprêtes à passer, car tu sens enfler en toi l'air du grand large et le vent salin. Tu ne peux franchir la porte qui te sépare de la salle où tu dois recouvrer tes bagages, sans indiquer une adresse de séjour. Tu réfléchis vite, très vite. Vous n'avez plus, Estelle et toi, ni père ni mère, illustrant en cela le vieil adage qui dit qu'on n'est vraiment adulte qu'à la mort des parents.<sup>24</sup>

En utilisant le pronom « Tu » et un verbe au présent, le narrateur décrit ou interroge, dans la plupart des cas, l'action et la pensée de l'un des protagonistes, Adrien. En même temps, une telle intervention récurrente nous donne

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

l'impression que nous, lecteurs, devenons ce protagoniste lui-même dans le récit. Le pronom personnel « Vous », quant à lui, désigne le plus souvent les deux personnages : Adrien et sa femme, Estelle. Cette forme d'ingérence constitue l'appel ou le dialogue à sens unique du narrateur envers ces personnages qui ne lui répondent jamais pour autant.

Outre ces incises contenant les pronoms personnels, le narrateur apparaît également à travers diverses apostrophes envers lui-même, ou envers Adrien et Estelle. Nous pouvons en voir maints exemples dans la plupart des extraits mentionnés précédemment. Ces apostrophes ne visent pas exclusivement à mettre en récit une intimité ressentie par le narrateur envers des personnages ni à réinscrire l'oralité dans l'écriture ; mais il nous semble qu'elles servent plutôt à contrôler à la fois le parcours de la narration et de la lecture du récit.

Compte tenu de ces analyses, les lecteurs plus ou moins avertis du contexte de la littérature antillaise s'accorderont à reconnaître que cette stratégie narrative se réfère à l'une des traditions antillaises : la réutilisation de l'art du *conteur créole*. Par exemple, selon Chamoiseau et Confiant, le conteur s'insère stratégiquement dans les histoires qu'il narre en vue de se cacher ou bien de mystifier les colons<sup>25</sup>. Bien entendu, nous ne pouvons prendre cette

---

<sup>25</sup> Sur la stratégie narrative du conteur et ses fonctions aux Antilles francophones, voir surtout l'essai de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant : *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999, p. 72-83. En ce qui concerne l'« anonymat stratégique du conteur » qui consiste à « obscurcir en révélant » (expression paradoxale empruntée à É. Glissant) la fonction du conteur dans l'habitation et la signification du message qu'il émet, Chamoiseau et Confiant expliquent de la façon suivante : « Il [= le conteur] devra enfin être bien intégré, plus discret que les autres, moins braillard dans le quotidien des jours, peut-être même plus docile, et jamais

tradition du conteur comme étant homogène dans toute la Caraïbe : pour saisir de plus près les différences de tradition du conteur dans chaque île, il nous faut considérer également les circonstances sociohistoriques sur lesquelles se fonde chaque île antillaise. Cependant, nous pouvons voir dans cet aspect de l'écriture d'Ollivier un emprunt à la technique dérivée du conteur que théorisent les écrivains martiniquais de la créolité. De ce point de vue, en évoquant la figure du conteur qui raconte à la veillée funèbre des souvenirs d'un défunt et des contes merveilleux, nous supposons que le narrateur en tant que « conteur » tisse le récit en question afin de faire le double deuil de la mort de Samuel et de la perte du pays rêvé d'Adrien.

### **3.2.2. Intertextualité interne : les « hâbleurs » et les rumeurs comme « télédiol »**

La narration est complexifiée davantage par deux autres sortes d'incises : l'intertextualité interne et l'intertextualité externe. En ce qui concerne la première, il est assez aisé d'en trouver des exemples tout au cours du récit.

L'enseigne borgne « Chez Zeth », plaquée sur le mur jaunâtre, marqué par le soleil et la pluie. Les rayons obliques du soleil couchant frappent les jalousies de la porte-fenêtre et allongent les silhouettes d'Estelle et de la patronne, en grande conversation. La nouvelle de la mort de Sam leur était parvenue et les deux femmes

---

Nègre marron. Ainsi il se protège, protège sa fonction, protège le message de la résistance détournée qu'il propage : la parole d'un si bon esclave, se dira le Béké, ne peut pas se révéler dangereuse. Quelque message contestataire surpris dans une narration n'affolera pas le maître : « Eh bien, mon cher, un bon bougre comme toi ne devrait pas répéter ces paroles de vieux-nègres » » (*Lettres créoles, op. cit.*, p. 77).

s'inquiétaient de ne pas voir revenir Adrien. Sa visite à Zag l'avait retardé. Les paroles sibyllines que celui-ci avait prononcées l'obsédaient encore. Cette soirée de couvre-feu tacite serait longue. Estelle, Adrien et Zeth s'installèrent autour d'une bouteille de rhum. Zeth parla d'abondance, donna force détails.<sup>26</sup> (À la fin du chapitre 9)

Même troué de zones d'ombre, le récit de Zeth avait eu le don de faire surgir, de façon sensible, le cœur de la ville, sa chair, son grain, sa texture. La bouteille de rhum était vide et l'esprit embrumé d'Adrien ne parvenait pas à démêler tous les fils, à retrouver le bout qui lui permettrait d'élucider l'énigme de la mort de Sam. Il s'agissait bien d'un assassinat. Il avait vu les quatre hommes épauler et tirer. Quelle importance devait-il accorder à cette extravagante histoire d'ensorcellement ?<sup>27</sup> (À la fin du chapitre 11)

Ces deux extraits marquent respectivement le début et la fin de l'intertexte interne, dans lequel Zeth, patronne d'un hôtel, raconte, pendant une trentaine de pages, la discorde passée entre la famille Soliman et la famille Monsanto. Cette femme est décrite comme l'un des « hâbleurs » qui reçoivent et transmettent les rumeurs ou bien le « télédiol » en créole haïtien<sup>28</sup>. Dans d'autres parties du récit, les hâbleurs sont désignés par les termes « la parole », « les langues » ou « les bouches ». Cet anonymat fait mieux ressortir l'autonomie des rumeurs qui se propagent partout comme si elles étaient animées et indépendantes. Néanmoins, pour qu'ils puissent assurer l'authenticité de leurs propos, les hâbleurs ont besoin de leur confirmation incessante par d'autres personnages ou encore par des sources inconnues.

---

<sup>26</sup> *US*, p. 73.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 104-105.

<sup>28</sup> Le narrateur explique de la façon suivante la communication fondée sur le « télédiol » : « Les moyens de communication les plus rapides, les découvertes les plus sophistiquées n'arriveront jamais à remplacer le plus simple d'entre eux, celui qui, depuis le fond des âges, a permis à nos légendes de se perpétuer : le télédiol comme nous l'appelons. » (Ollivier, *op. cit.*, p. 260.)

La ratière à Sosthènes avait fonctionné. Le lendemain, au petit jour, les utilisateurs, balai en main, se précipitèrent derrière les armoires, sous les cages d'escalier, au fond des cours, s'apprêtant à enlever les cadavres de rats puisqu'ils avaient rêvé d'hécatombe. À l'étonnement général, la photo du fromage avait disparu et (est-ce la main de Dieu, est-ce la main du diable ?) on y avait substitué une caricature de Sosthènes en rat, la tête tranchée. Zeth garantit sur l'honneur l'authenticité de l'histoire. Hilarité générale ; on certifiait que le pharmacien s'était attaqué à plus fort que lui. En guise de réponse, Sosthènes se borna à répliquer sèchement : « Les chiens aboient et passe la caravane. »<sup>29</sup>

Au bout du compte, les rumeurs occupent une place prédominante dans l'intertextualité. Le narrateur fait donc souvent place à ces hâbleurs sur le plan de la narration, à tel point que le récit présente l'aspect d'un véritable entrelacement des intertextes internes.

### 3.2.2 Intertextualité externe : le discours de la politique insulaire

Ce roman d'Ollivier abonde également en intertextes externes, qu'ils soient historique, journalistique, philosophique, politique, proverbial ou religieux. Afin de mettre en lumière leurs fonctions dans le récit, nous focaliserons ici notre regard sur l'intertexte d'un discours politique, discours qui nous fera évoquer sans difficulté l'époque de la dictature des Duvalier en Haïti. Dans l'extrait suivant, le narrateur met en récit, hyperboliquement, un monde dystopique comparable à celui de *1984* de George Orwell. En s'appuyant sur une vision sociopolitique insolite, un colonel borgne, Jean-

---

<sup>29</sup> *US*, p. 83-84. C'est nous qui soulignons.

Phénol Morland, tente de renforcer sa politique opprimante de l'espionnage, pour institutionnaliser le système de surveillance des rêves :

Morland avait poussé cette passion de l'espionnage jusqu'à créer, au Bureau de la police, un Département des rêves, l'institution la plus secrète et la plus redoutée du pays. Une armée de fonctionnaires, chaque matin, recueillaient d'espions (domestiques, voisins, amis, parents, il fallait se méfier de tous !) la matière réputée insaisissable des rêves, des cauchemars, des hallucinations. Ils les recontextualisaient, leur donnaient cohérence en les plaçant loin du monde des chimères. [...] Morland prétendait que ces manifestations de l'âme, ayant des supports de réalités, recelaient des cristaux d'informations dont le décryptage était indispensable à la stabilité et à la sécurité de l'État. À cette époque, la peur atteignit des limites inimaginables. Les citoyens terrifiés (admettez qu'il y avait de quoi !) refusaient avec obstination de dormir. [...] Morland se mit en rage contre cette insomnie collective. Comment la combattre ? On vit apparaître, sur les murs, des panneaux publicitaires faisant la promotion du rêve ; on entendit, sur les ondes des radios, des messages prônant les bienfaits des somnifères. Des fonctionnaires pénétraient dans les foyers avec ordre de dresser des courbes de sommeil et, chaque premier vendredi du mois, le colonel au cours d'une cérémonie solennelle où l'hymne national réaménagé était chanté : « Pour le pays pour la patrie, dormir est beau », remettait, à grands éclats de cuivre et de percussions, une médaille d'honneur à celles et à ceux qui avaient fait les meilleurs rêves. Ses sbires les détaillaient, les commentaient puis, levant le coude, hurlaient : « Vive la République ! »<sup>30</sup>

Même s'il n'est pas toujours adéquat de l'appliquer à l'ensemble des intertextes externes, nous pouvons déceler dans cet extrait hyperbolique une ironie mordante vis-à-vis du discours politique à l'époque dictatoriale d'Haïti. Une telle narration permet donc d'apercevoir qu'à travers ces intertextes, le narrateur (comme *alter ego* de l'auteur) essaie de se distancier dans la mesure du possible d'un discours dominant ou même dominateur, qu'il soit

sociopolitique ou historiographique. En l'occurrence, nous pourrions penser que l'utilisation de cet intertexte hyperbolique du discours dictatorial permet au narrateur de mettre en récit une autre mémoire collective qu'une Histoire officialisée soit par les dictateurs ou par les élites dominants.

De ces analyses de la stratégie narrative, nous déduisons que le narrateur dans *Les urnes scellées* entreprend de créer une forme de narration qui met en cause le « grand récit<sup>31</sup> », dont font partie intégrante les multiples discours dominants. Néanmoins, comme le signale Lyotard à propos de l'époque postmoderne, une telle mise en cause du grand récit renvoie à la perte de la certitude, de la stabilité ou de l'équilibre, perte qui rend floue et fluide la conception de l'identité individuelle et collective.

Comme nous l'avons vu dans la section précédente, une telle perte du « grand récit » et la situation de manque qui en résulte sont principalement dépeintes à travers des conditions post-exiliques du protagoniste Adrien Gorfoux qui retourne au pays natal après vingt-cinq ans d'exil au Québec. Tout en présentant l'état de « non-histoire » de Gorfoux au cours du récit, les stratégies narratives nous permettent de voir se manifester une conception de l'identité migrante. Au lieu de la mise en récit de la solution de la « non-histoire », nous pouvons observer, dans une telle structure narrative traversée

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 144-145.

<sup>31</sup> La notion de « grand récit » désigne *grosso modo* les idées comme « raison », « vérité » et « progrès », idées censées être « universelles » qui constituaient l'une des assises de la modernité occidentale. Sur la mise à mal d'une croyance collective de ces notions modernes, voir entre autres ouvrages Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979. Pour les réflexions d'Ollivier sur « l'après des grands récits », voir surtout les pages suivantes de son essai : *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, p. 112-115.

par divers voix et intertextes, les caractéristiques de l'identité migrante en mouvance telles que le décentrement, le dépaysement et le déséquilibre.

Afin de mieux saisir de ces structures narratives, nous examinerons la construction du récit, car nous pouvons considérer que celle-ci représente, de façon plus formelle et visuelle, la conception de l'identité migrante chez Ollivier.

### **3.3. Analyse de la construction du récit**

#### **3.3.1. Temporalité non chronologique : circularité et spirauté**

Le roman *Les urnes scellées* se compose de trois parties sans numérotation qui se divisent en trente-trois chapitres. À voir de plus près ces chapitres, nous pouvons avancer que, liée au thème prédominant et à la stratégie narrative examinés plus haut, la disposition du récit devient circulaire, en spirale ou fragmentaire. Afin de mieux analyser la conception du temps chez Ollivier, nous nous proposons de repérer les aspects de la construction narrative qui représentent des temporalités particulières.

Tout d'abord, l'ensemble du récit se construit selon une temporalité non chronologique. Nous pouvons trouver dans l'histoire l'une des causes importantes de cette temporalité : le narrateur et le protagoniste qualifient d'« immobile<sup>32</sup> » le temps dans leur île natale, du fait que la violence et la misère ne s'effacent pas, mais se répètent même après la fin de la dictature. Il

---

<sup>32</sup> *US*, p. 26.



est possible de penser que cette immobilité du temps donne lieu à la temporalité non chronologique, soit la *circularité* temporelle du récit.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de la présente thèse, une telle conception du *temps qui ne passe pas*<sup>33</sup> constitue l'un des signes symptomatiques de la mélancolie — mélancolie que l'on pourrait appeler à l'instar de Bonnet le « deuil inachevé<sup>34</sup> » ou le deuil qui n'en finit pas. Mais pourquoi cet inachèvement du deuil ? Pour mieux le comprendre, il nous faut clarifier le point de divergence entre les deux notions de deuil et de mélancolie. Causé par la perte réelle de l'objet, le deuil se situe dans une temporalité linéaire et dialectique où il y a un commencement et une fin du symptôme en passant par le travail du deuil. La temporalité de la mélancolie est complètement différente. Le mélancolique est obligé de vivre, d'une certaine manière, dans une temporalité figée ou paralysée, car la perte de l'objet en tant que commencement du symptôme n'est que fabriquée par son propre imaginaire. Cela explique donc que le travail de la mélancolie demeure inachevé ou circulaire à la différence du travail du deuil linéaire ou dialectique. En l'occurrence, la tonalité mélancolique du récit pourrait se lire comme étant

---

<sup>33</sup> Sur la connotation mélancolique de cette temporalité figée, Julia Kristeva l'explique de la façon suivante : « Le temps dans lequel nous vivons étant le temps de notre discours, la parole étrangère, ralentie ou dissipée du mélancolique, le conduit à vivre dans une temporalité décentrée. Elle ne s'écoule pas, le vecteur avant/après ne la gouverne pas, ne la dirige pas d'un passé vers le but ». (J. Kristeva, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, surtout p. 70-71)

<sup>34</sup> Véronique Bonnet, « Émile Ollivier : la passion du pays natal ou l'écriture du deuil inachevé », dans *Études francophones*, Vol. 14, No. 1, Montréal, printemps 1999, p. 65-80.

causée à la fois par la mort de Samuel et par la perte du pays natal rêvé d'Adrien.

Néanmoins, la division des chapitres ne correspond pas nécessairement à cette temporalité mélancolique (circulaire et inachevée) de l'intrigue, car une telle circularité est suspendue le plus souvent par la disposition fragmentaire de chaque chapitre. Comme nous l'avons vu dans les extraits portant sur les « hâbleurs », l'agencement des chapitres n'est pas forcément circulaire, mais plutôt *en spirale*, dans la mesure où le récit se détourne vers d'autres histoires pour enfin revenir au point de départ avec quelques modifications de l'histoire. Cela fait que la temporalité de la construction du récit dans *Les urnes scellées* n'est pas la circularité permanente, encore moins la linéarité, mais plutôt la *spiralité*. Autrement dit, le temps mélancolique (circulaire) de l'intrigue, d'un côté, et le temps en spirale de la disposition fragmentaire, d'un autre côté, font de la disposition du récit un véritable dédale narratif.

### **3.3.2. Fragmentation typographique : l'hésitation des narrateurs**

À travers une lecture plus microscopique, nous pouvons remarquer que les temporalités circulaire et en spirale se traduisent également par un autre trait de la construction du récit : la fragmentation typographique à l'intérieur de chaque chapitre. De façon générale, les paragraphes sont séparés l'un de l'autre par quelques lignes d'intervalle dans chaque chapitre. Toutefois, cela ne veut pas toujours dire qu'ils s'isolent sémantiquement l'un de l'autre : ces coupures typographiques suggèrent plutôt l'hésitation ou la prise de souffle du narrateur

qui se remémore par bribes un passé (qu'il se rapporte à la mort de Samuel ou au pays natal d'avant l'exil d'Adrien). Nous pouvons en déduire que les lecteurs sont obligés de revivre, à travers leur lecture de ce récit fragmenté, les deux temporalités mélancoliques (circularité et spirauté) qui dominent le narrateur et des personnages dans *Les urnes scellées*.

Une telle optique sur la mise en morceaux du chapitre nous conduit aussi à penser que ces fragments textuels désignent des traces de la mémoire collective : tout en les décrivant, le romancier tente de mettre en perspective un événement passé ou une personne trépassée. Compte tenu de cela, nous pouvons considérer que cette manière de raconter constitue, pour reprendre l'expression de Glissant, la « vision prophétique du passé<sup>35</sup> ». Comme nous l'avons expliqué dans la première partie de la présente thèse, cette vision temporelle permet au sujet mélancolique (en l'occurrence, le protagoniste Adrien et le narrateur) d'accepter la perte de l'objet d'attachement (en l'occurrence, la situation de « non-histoire ») tout en lui indiquant cet objet perdu.

En outre, nous pouvons constater qu'une telle vision du passé se relie intimement à celle de l'identité migrante chez Ollivier : celui-ci assume cette perspective temporelle afin de décrire, de façon formelle et visuelle, la situation incertaine et indécidable de l'identité migrante. Nous retrouvons cette tentative de spatialiser l'identité dans une scène mentionnée plus haut où le narrateur parle du changement des désignations d'Adrien, qui fait de l'« archéologue » le

---

<sup>35</sup> É. Glissant, *op. cit.*, 1997 (1981), p. 227.

« cartographe<sup>36</sup> ». Comme nous allons le voir dans les chapitres consacrés à *Passages* et à *La Brûlerie*, nous pouvons considérer que cette notion de cartographie constitue aussi une stratégie narrative de l'auteur, stratégie dont le but principal est de mettre en récit l'identité des migrants.

## Conclusion

De nos analyses jusqu'ici, nous pouvons déduire que les thèmes du manque et de sa compensation se situent au centre du roman *Les urnes scellées*. Les deux sous-genres romanesques sur lesquels s'appuie Ollivier, le roman policier et le récit du retour au pays natal, soulignent cette optique, de même qu'en témoigne notre étude des traits formels de la stratégie narrative et de la construction spécifique du récit.

La position prédominante de ces thèmes nous conduit à une relativité de la quête identitaire dans le contexte postcolonial et transculturel. En effet, la conception de l'identité dite migrante ou transculturelle suppose une quête impossible à achever, dès lors que, théoriquement, on ne pourrait arrêter sa quête sans risquer de tomber dans une identité unique, sédentaire et parfois essentialiste. Ceci étant dit, nous pouvons conclure que le roman *Les urnes scellées* présente un cas exemplaire d'utilisation stratégique de la mélancolie postcoloniale : chez Ollivier, cette stratégie de mise en récit de la mélancolie constitue une entreprise *thérapeutique* consistant à compenser le manque de repères identitaires dans la situation postcoloniale.

---

<sup>36</sup> *US*, p. 292.

Afin de mieux comprendre les écarts entre Ollivier et Chamoiseau, nous examinerons une telle utilisation stratégique de la mélancolie postcoloniale dans un récit du retour au pays natal de Chamoiseau : *Biblrique des derniers gestes*. Dans ce cinquième roman, le personnage-narrateur Chamoiseau cherche à raconter, de manière plus hyperbolique que dans *Les urnes scellées*, la mélancolie d'un protagoniste agonisant tout en abordant aussi sa propre mélancolie face à la mort de ce dernier.

## Chapitre 4

### Stratégie narrative dans *Biblique des derniers gestes*<sup>\*</sup>

Ô vous, héritiers de colons esclavagistes, oui vous, descendants de leurs victimes esclaves, vous croyez l'avoir oublié mais, dans chacune de vos cellules, ce traumatisme majeur a déposé sa marque, disait M. Balthazar Bodule-Jules : il suffit d'écouter sa rumeur nous remonter les os.<sup>1</sup>

#### Introduction

Après son deuxième roman *Solibo Magnifique*<sup>2</sup>, le tohu-bohu dans les champs littéraires français et antillais attendait Patrick Chamoiseau. Ce phénomène s'est produit principalement par le manifeste politico-littéraire d'*Éloge de la créolité*<sup>3</sup> et par l'obtention du Prix Goncourt pour son troisième roman *Texaco*<sup>4</sup>, ce qui a fait de lui l'un des auteurs caribéens les plus reconnus

---

\* La première version courte de ce chapitre a été publiée sous le titre de « À propos de la stratégie narrative dans *Biblique des derniers gestes* : Figuration du personnage-narrateur », dans *Futsugo-hyogen Creole- bungaku-no Shigaku (La poétique de la littérature créole de l'expression française)* (rapport de recherches subventionnés par le Ministère de l'Éducation nationale japonais), Sendai (Japon), Université du Tohoku, 2005, p. 49-63.

<sup>1</sup> Nous nous référons comme corpus primaire à l'édition suivante : *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002, p. 58. Désormais, nous utilisons le sigle de *BDG* dans les notes.

<sup>2</sup> Nous nous référons à l'édition suivante : *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988. Désormais, nous utilisons le sigle de *SM* dans les notes.

<sup>3</sup> Nous nous référons à l'édition suivante : Jean Bernabé, P. Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989 (pour la première édition unilingue française), 1993 (pour la présente édition bilingue français / anglais). Désormais, nous utilisons le sigle d'*EC* dans les notes.

<sup>4</sup> Nous nous référons à l'édition suivante : *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992. Désormais, nous utilisons le sigle de *TX* dans les notes. En ce qui concerne ce tumulte provoqué en Martinique par l'obtention du prix Goncourt, nous pouvons consulter l'ouvrage de Max-Auguste Dufrenot : *Critique de la créolité*, Lamentin (Martinique), Désormeaux, 2001. Sur les réactions à l'essai, *Éloge de la créolité*, nous pouvons renvoyer au collectif suivant : Maryse Condé et Madeleine Cottenet-

non seulement en France, mais aussi dans le monde entier. Ce renom lui a désormais permis à la fois d'être l'un des auteurs les plus médiatisés, et de publier différents types d'œuvres : nouvelles, essais, pièces de théâtre, contes traditionnels, scénarios, œuvres pour la jeunesse, livres illustrés. Dans cette condition « accueillante » des deux champs littéraires, nous avons vu apparaître jusqu'à présent des romans dans lesquels quelques personnages principaux reviennent, sans compter le personnage-narrateur Chamoiseau : *L'esclave vieil homme et le molosse*<sup>5</sup>, *Biblique des derniers gestes* et *Un dimanche au cachot*<sup>6</sup>.

À travers cet univers romanesque, l'auteur Chamoiseau ne cesse de mettre en récit la mélancolie postcoloniale telle que nous l'avons analysée jusqu'ici<sup>7</sup> : ce thème sert de fil conducteur ou de basse continue de l'activité artistique de ce romancier<sup>8</sup>. Nous pouvons dire que c'est dans le roman *Biblique des derniers gestes* que la mélancolie postcoloniale se montre de manière plus

Hage (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.

<sup>5</sup> Nous nous référons à l'édition suivante : *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997. Désormais, nous utilisons le sigle d'*EVHM* dans les notes.

<sup>6</sup> Nous nous référons à l'édition suivante : *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007. Désormais, nous utilisons le sigle de *DC* dans les notes.

<sup>7</sup> Par exemple, dans la citation suivante d'*EVHM* qui met en évidence les sources du récit, nous pouvons voir le personnage-narrateur Chamoiseau épancher son propre « ennui » de teneur mélancolique après l'achèvement d'un de ses ouvrages romanesques : « J'[=personnage- narrateur Chamoiseau] achevais alors un ouvrage sur un quartier de Fort-de-France, une pauvre épopée qui me prenait vingt-six longueurs de temps et me laissait désemparé. Je lui [=à un vieux-nègre-bois]expliquais cela quand (sans doute pour dissiper l'ennui) il me parla d'une pierre. Une pierre caraïbe. » (*EVHM*, p. 142. C'est nous qui soulignons.) Une annotation au bas de page indique que cette « pauvre épopée » signifie « *Texaco*, roman, Editions Gallimard, Paris, 1992. », troisième roman de l'auteur Chamoiseau.

<sup>8</sup> Chamoiseau a écrit deux œuvres (un livre illustré et un troisième volet de la trilogie d'enfance) en abordant plus délibérément le thème de mélancolie : *Métiers créoles* (avec des photographies de Jean-Luc de Laguarigue), Paris, Hazan, 2001 (pour la présente édition), 1999 (pour la première édition, chez Traces HSE (Martinique)) ; *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Haute enfance », 2005.

complexe et obsessionnelle. Dans ce roman, en effet, les visions du monde du personnage-phare, *Balthazar Bodule-Jules* et du personnage-narrateur, *Ti-Cham*, sont étroitement liées au processus de la reconstruction de la mémoire de l'objet perdu. De ce fait, l'entremêlement de deux visions du monde constitue, semble-t-il, l'une des composantes de la structure complexe de la narration.

Dans ce chapitre, nous nous proposons ainsi d'analyser comment le récit de ce roman se structure pour décrire la situation de manque des mémoires collectives en nous penchant non seulement sur la fonction narrative du personnage principal Balthazar Bodule-Jules, un indépendantiste martiniquais, mais aussi sur celle du personnage-narrateur Ti-Cham, un double de l'auteur Chamoiseau. Tout d'abord, après avoir passé en revue l'intrigue et la construction de ce récit, nous aborderons la construction du personnage principal pour mieux décrire le rôle du personnage-narrateur dans les œuvres romanesques de Patrick Chamoiseau. À la suite de l'élucidation de différents rôles de ce narrateur, nous comparerons la constitution narrative de *Texaco* avec celle de *Bible des derniers gestes* dans le but d'analyser la structure autoréférentielle de la narration. Une telle analyse nous permet même de qualifier ce roman d'« autofiction »<sup>9</sup>. Enfin, en nous penchant sur la conception

---

<sup>9</sup> Le terme d'« autofiction » est apparu pour la première fois dans la quatrième de couverture de l'œuvre romanesque de Serge Doubrovsky : *Fils*, Paris, Galilée, 1977. Ce péri-texte est utilisé pour en qualifier ce roman. Il a essayé d'éclairer à plus de dix ans d'intervalle ce concept clé de toutes ses activités littéraires dans son article suivant : « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1988. Quant à la définition de ce type de récit, celle de Jacques Lecarme et de Eliane Lecarme-Tabone semble être plus précise : « On admettra ici, en s'appuyant sur le tableau des récits construits par Philippe Lejeune et médité par Serge Doubrovsky, que l'autofiction est d'abord un dispositif très simple, soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité



de Freud et de Lambotte de la mélancolie, nous aborderons la relation entre la mélancolie postcoloniale et la structure de la narration dans *Biblrique des derniers gestes*.

#### 4.1. Chronique de la mort annoncée du personnage principal

##### 4.1.1. La composition du récit et l'intrigue

Afin d'étudier la stratégie de narration de ce roman-somme, *Biblrique des derniers gestes*, nous examinerons l'intrigue ainsi que la composition du récit. Nous pourrions ensuite analyser la construction du personnage-phare, la conception du rôle du personnage-narrateur Ti-Cham et la relation de celui-ci avec le personnage-phare ou avec l'auteur.

Ce roman constitue *grosso modo* le récit de vie d'un indépendantiste martiniquais qui s'appelle Balthazar Bodule-Jules. Comme s'il était venu du monde romanesque de Rabelais, ce personnage se décrit sans cesse de manière hyperbolique : il se dit âgé de « quinze milliards d'années<sup>10</sup> » et prétend lutter contre *toutes* sortes d'oppressions dans *toutes* les régions du monde concernées. Et pourtant, une telle histoire hyperbolique ou bien rabelaisienne n'est pas du tout racontée par ce personnage-phare lui-même, moins encore par un narrateur omniscient et omniprésent : il s'agit plutôt d'un récit de vie de Bodule-Jules que le personnage-narrateur Ti-Cham (un des surnoms du personnage-narrateur dans ce roman) a reconstruit après avoir recueilli les

---

nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman ». (J. Lecarme et E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 268.)

<sup>10</sup> BDG, p. 52.

paroles et surtout les gestes de Bodule-Jules, en plus des témoignages d'autres personnages présents autour de son fauteuil de mort. Ainsi reconstruit par le personnage-narrateur Ti-Cham non pas tout-puissant ni omniprésent, ce récit ne s'inscrit pas forcément dans la linéarité mais parfois dans un dédale temporel, ce qui fait que la lecture de cet ouvrage est considérablement laborieuse.

Dans le but de voir de plus près cette complexité du récit, nous décrirons dans les grandes lignes chaque partie de cette œuvre romanesque d'environ 800 pages. En outre, cela nous permettra de voir la situation de manque chez le personnage principal et le personnage-narrateur, qu'elle soit politico-historique, personnelle ou amoureuse.

La totalité de ce roman est constituée de trois parties distinctes (Voir Tableau 4) :

**Tableau 4 : Structure du récit dans *Biblique des derniers gestes***

- A. Annonciation - Livre de la conscience du pays officiel
- B. Livre d'agonie
  - 1. Incertitudes d'un commencement au cœur ému du pays enterré
  - 2. Incertitudes sur les trente-douze amours de son enfance sorcière
  - 3. Incertitudes sur les et-cætera amours de son âge de mâle bougre
  - 4. Incertitudes sur les restants d'amours de son âge en vieux-corps
- Notes 1-6
- Remerciements
- C. Annexes
  - 1. Les Apatoudi de Man l'Oubliée
  - 2. Le livre des Da contre la Malédiction

Dans la première partie qui est la plus courte parmi les trois, le récit s'amorce au moment où le personnage-phare annonce à un journaliste, qui est passé par hasard chez lui, qu'« il mourrait dans trente-trois jours, six heures,

vingt-six minutes, vingt-cinq secondes, victime non pas de son grand âge mais des rigueurs de son échec »<sup>11</sup>. Après cela, cette annonce, parue dans un supplément du journal télévisé, se répand dans toute la ville.

La deuxième partie, qui est divisée en quatre chapitres et occupe la plus grande partie de cette œuvre, évoque la formation du protagoniste en Martinique et ailleurs : le récit se focalise alors sur sa résistance contre toutes les dominations et ses amours perdues. Le premier chapitre expose treize versions du récit concernant les situations dans lesquelles le personnage principal a prédit sa propre mort. Le deuxième chapitre comprend trois versions de sa naissance, la mort de ses parents, la « malédiction » d'une Sage-femme aux pouvoirs surnaturels, Yvonne Cléoste, qui le hantera toute sa vie, et l'enfance qu'il a vécue avec sa tutrice appelée Man l'Oubliée dans les bois de Saint-Joseph. Dans le troisième chapitre sont évoquées la jeunesse qu'il a vécue à la ville de Fort-de-France et son aventure de par le monde pour se battre contre toutes sortes d'oppressions et sa propre malédiction. Le quatrième chapitre raconte sa vieillesse après le retour au pays natal, la Martinique, et l'ultime combat contre Yvonne Cléoste et son anathème.

Enfin la troisième partie intitulée « Annexes » traite des locutions ou du livre que Man l'Oubliée, tutrice du protagoniste, utilise dans ce récit, « Les Apatoudi de Man l'Oubliée<sup>12</sup> » et le livre concernant l'accouchement, « Le livre des Da contre la Malédiction ».

---

<sup>11</sup> *BDG*, p. 15.

<sup>12</sup> Selon le personnage-narrateur Ti-Cham, ce mot créole « Apatoudi » veut dire : « Il ne suffit pas de dire que... ». Après ce mot suit en général l'expression suivante : « il faut encore dire faire ou savoir telle ou telle autre chose ». Par exemple : « Apatoudi

#### 4.1.2. Construction du protagoniste Balthazar Bodule-Jules

Une telle vue panoramique de l'ensemble nous permet d'avancer que ce roman est constitué d'un récit de formation et d'un récit de voyage ou de retour du personnage-phare : il se déplace de la campagne à la ville de Fort-de-France en Martinique et voyage ensuite dans le monde entier tout en résistant contre divers types de systèmes opprimants mais aussi contre sa propre malédiction. Après ces expériences du déplacement toujours hyperbolique, il retourne enfin à son île d'origine comme s'il voulait trouver en sa terre natale son propre lit de mort. En d'autres termes, nous pouvons paraphraser de la façon suivante ces deux sortes de récit : d'une part, un récit de voyage vise à mettre en perspective les histoires des peuples dominés, et le personnage-narrateur Ti-Cham relate diverses formes de résistance en prenant le contrepied de l'Histoire officielle ; d'autre part, un récit de formation vise à raconter l'histoire personnelle où le personnage-narrateur cherche à transcrire les 727 amours<sup>13</sup> vécues et perdues de Bodule-Jules. Étant au croisement de ces deux récits, ce protagoniste à l'agonie est décrit comme souffrant d'une sorte de sentiment de manque. C'est dire que, chaque fois que se déploie le récit des luttes indépendantistes ou des amours passées, il s'agit de défaites ou d'échecs.

En plus d'éprouver cette souffrance et ce sentiment de manque, le protagoniste se trouve sans cesse au seuil de la fiction et de la réalité. En nous

---

de vivre, il faut savoir ne pas craindre de mourir » (*BDG*, p. 258). Voir surtout *BDG*, p. 257-258 et « Annexe 1 » de *BDG*, p. 781-783.

<sup>13</sup> Ce roman n'aborde pas toutes ses amours perdues. Le personnage-narrateur Ti-Cham met en scène seulement une dizaine de femmes qui ont exercé une grande influence sur les activités ou pensées indépendantistes du personnage principal Bodule-Jules.

rappelant que les « Annexes » (où sont décrites les expressions de personnages proches de Bodule-Jules) apparaissent après les « Remerciements » de l'auteur réel, nous pouvons supposer qu'elles ne sont pas exclusivement dans le domaine de la fiction mais aux confins de la fiction-réalité. De plus, dans les péritextes tels que les notes au bas de page ou à l'intérieur du texte, nous trouvons diverses informations ou références concernant le protagoniste Bodule-Jules, et pourtant leur authenticité est le plus souvent peu fiable. En raison de ces annexes et de ces « contre-notes<sup>14</sup> », Bodule-Jules n'est pas limité à l'intérieur du récit fictionnel, mais il dépasse en quelque sorte la frontière entre la fiction et la réalité. Dans l'ensemble des œuvres de Chamoiseau, nous pouvons dire que cette forme d'annexes et de références (citation, traduction, rappel de noms, explication complémentaire, etc.) font que la structure du récit ou de la narration est des plus complexe et inextricable.

Comme nous l'avons vu, le récit de *Biblique des derniers gestes* adapte la forme d'un roman de formation du personnage principal au croisement de deux histoires : celle collective de la résistance exercée par les

---

<sup>14</sup> Sur les paratextes et péritextes, Chamoiseau s'explique dans un entretien avec Lise Gauvin comme suit : « Les notes peuvent concerner le lecteur étranger mais elles peuvent aussi concerner le lecteur antillais. J'ai toujours été frappé de voir comment les auteurs antillais pratiquaient une sorte d'auto-explication permanente, de mise en évidence de soi. [...] Je joue une petite dérision de tous les glossaires qui généralement accompagnent les écritures et les littératures dites particulières. Je déjoue ainsi le vieux schéma occidental. Le colonialiste a envie que l'autre lui ressemble, que l'autre soit transparent. [...] Je crois que, désormais, on peut jouer avec la note, les traductions, les parenthèses, et les voir comme un jeu littéraire, un jeu musical, un jeu poétique, et non comme un processus de clarification de texte ». : Lise Gauvin, « Un rapport problématique », dans *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 43-44. Pour l'analyse beaucoup plus poussée sur les notes chez Chamoiseau, voir également son autre article : L. Gauvin, « 2. *Autor in Fabula* : les contres-notes de Patrick Chamoiseau », dans *Écrire pour qui ?*, Paris, Karthala, 2007, p. 37-49.

dominés de diverses régions, et celle personnelle des 727 aventures amoureuses du protagoniste. Et pourtant, cette intrigue ne couvre qu'une partie de ce roman, car le récit total est censé être réécrit par le personnage-narrateur, Ti-Cham, après avoir recueilli les informations du personnage principal et des intéressés. De surcroît, la totalité du récit est composée de diverses sortes de notes qui ne se rapportent pas nécessairement au récit du protagoniste. Il en résulte que nous pouvons voir se superposer dans ce roman les deux récits du personnage principal mais aussi du personnage-narrateur.

Quelle relation y a-t-il donc entre le personnage-narrateur Ti-Cham et le protagoniste Bodule-Jules ou bien l'auteur Chamoiseau ? Pourquoi le personnage-narrateur ou l'auteur raconte-t-il le récit d'une manière aussi complexe que nous l'avons montré ? Nous examinerons à présent la conception particulière du personnage-narrateur chez l'auteur Chamoiseau, aussi bien que la relation qu'entretient ce personnage-narrateur avec le personnage-phare et l'auteur lui-même.

## **4.2. Glissement de fonction du personnage-narrateur**

### **4.2.1. De l'écrivain au « Marqueur de paroles » : le marquage des « Traces-mémoires »**

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre consacré à *Solibo Magnifique*, le personnage-narrateur Ti-Cham dans *Biblique des derniers gestes* se nomme aussi « marqueur des paroles ». Toutefois, une telle désignation du personnage-narrateur n'est pas gardée tout au long du récit ; mais elle change de nom et de statut au cours du roman. Pourquoi cette transformation ? Afin de

comprendre ce glissement, il nous faudra voir, d'un autre point de vue que celui de notre deuxième chapitre concernant *Solibo Magnifique*, la fonction de l'écrivain dans les Antilles francophones (en l'occurrence, surtout à la Martinique).

Pour reprendre les mots de l'auteur Chamoiseau dans *Écrire en pays dominé*, l'histoire antillaise a été profondément stigmatisée par la « domination brutale<sup>15</sup> » — la traite négrière, l'esclavage, la longue colonisation française —, ainsi que par la « domination silencieuse » comme la forte dépendance économique après la départementalisation en 1946<sup>16</sup>. En outre, ces dominations et la diglossie<sup>17</sup> qui en résulte entre la langue et les cultures créoles et la langue et la culture françaises font naître une forme de conscience particulière surtout chez les esclaves, leurs descendants afro-créoles et d'autres habitants martiniquais qui étaient autrefois « engagés » dans la plantation de cannes à sucre : conscience extériorisée par les valeurs occidentales, qui relève du

---

<sup>15</sup> Dans son essai mi-théorique mi-autobiographique, *Écrire en pays dominé*, Chamoiseau analyse, à travers le dialogue avec un personnage qu'il nomme le « vieux guerrier », le contexte de l'écriture, c'est-à-dire l'acte ou bien le geste d'écrire sous trois formes de domination : dominations brutale (l'esclavage et le colonialisme), silencieuse (le néocolonialisme économique, culturel et mental) et furtive (surtout comme configuration décentrée du pouvoir dans le cyberspace). P. Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997. Désormais, nous utilisons le sigle d'*EPD* dans les notes.

<sup>16</sup> *EPD*, p. 304.

<sup>17</sup> Ce mot vient de l'article du sociolinguiste américain Charles Albert Ferguson : « Diglossia », dans *Word*, Vol. 15, 1959, p. 325-340. Cet article traite de deux langues hiérarchisées dans une même communauté langagière, disons de la relation entre la langue officielle ou standardisée et le dialecte. De ce point de vue, la diglossie est différente du bilinguisme où deux langues sont censées avoir un statut social égal. Par contre, en considérant le contexte socioculturel de la Martinique, on ne devrait pas trop réduire la diglossie au simple binarisme comme l'acrolecte (langue socialement surestimée) et le basilecte (langue socialement sous-estimée) ou bien comme le colonisateur et le colonisé. Il serait donc plus concevable de tenir compte du cas de la triglossie dans le contexte historique de la négation de la langue du colonisée, de la multi-ethnicité et d'un espace culturel chaotique, en introduisant

mimétisme et de l'auto-dépréciation. Autrement dit, il s'agit d'une vision du monde dominée par celle d'autrui en même temps qu'intériorisée. Comme nous l'avons vu, les auteurs d'*Éloge de la créolité* expliquent cette aliénation fondamentale et l'intériorisation du regard d'autrui dans la situation postcoloniale.

Dans cette perspective, Chamoiseau estime qu'en raison du peu de considération à l'égard de la culture créole et de la présence du mythe de la « francité » (lequel est selon lui une intériorisation conjointe de la langue française et de ses valeurs), il se produit une « rupture » entre l'oral des conteurs et l'écrit des écrivains antillais :

L'émergence de l'écriture littéraire en Martinique s'est produite en dehors du soubassement culturel oral. Il n'y a pas eu de passage progressif, harmonieux, comme dans les vieilles littératures européennes, d'un tissu littéraire parlé (contes, chansons de geste, ballades...) à une production littéraire écrite.

Il s'est produit une rupture.<sup>18</sup>

Dans un tel contexte, le problème se pose, pour les écrivains antillais, du « passage de l'oral à l'écrit ». Le travail primordial de Chamoiseau consiste donc à fouiller et à déchiffrer des mémoires collectives ou, pour reprendre son terme, des « Traces-mémoires<sup>19</sup> », les Traces-mémoires incluant paysages, arts

---

un troisième facteur : l'interlecte, tel le créole francisé ou le français créolisé.

<sup>18</sup> *Écrire la « parole de nuit »*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p.151.

<sup>19</sup> Cette notion est apparue d'abord dans un de ses livres illustrés : Patrick Chamoiseau et Rodolphe Hammadi (photographies), *Guyane : traces-mémoires du bagne*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites (CNMHS), 1994. Dans cet essai illustré sur un autre Département d'outre-mer qui est la Guyane, Chamoiseau essaie d'une manière ou d'une autre de définir cette notion-clé à plusieurs reprises, ce qui finit par produire de nombreuses significations parfois équivoques. Par



traditionnels, paroles du conteur, mœurs et gestes. Elles renvoient dans les sociétés antillaises aux présences africaines, caraïbes, indiennes, syro-libanaises ou chinoises, qui sont en voie d'être oubliées.

Nous pouvons estimer que cette collecte et ce déchiffrement des Traces-mémoires sont beaucoup plus proche du travail de l'« ethnologue » ou de l'« ethnographe » que de celui de l'« écrivain ». De plus, chez Chamoiseau, l'écrit représenterait jusqu'à un certain degré une vision du monde « extériorisée » par rapport à l'oralité de sa langue maternelle. C'est dans cette optique qu'il ne se nomme plus « écrivain », mais « marqueur de paroles ». Le « marquage de paroles » est donc devenu le point d'appui de son activité multiple : il qualifie de « marqueur de paroles » le personnage-narrateur de ses romans à partir de *Solibo Magnifique*. Comme nous allons l'expliquer plus loin, cette dénomination identique de l'auteur lui-même et du personnage-narrateur constitue l'une des raisons pour lesquelles nous considérons ce livre intitulé « roman » sur la couverture comme étant une « autofiction<sup>20</sup> ».

Parmi les diverses collectes de Traces-mémoires, Chamoiseau situe le rassemblement et la transcription des paroles du conteur au centre de son travail. C'est qu'il considère la rupture entre l'écrit et l'oral dans les sociétés antillaises

---

exemple : « Qu'est-ce qu'une Trace-mémoires ? C'est un espace oublié par l'Histoire et la Mémoire-une, car elle témoigne des histoires dominées, des mémoires écrasées, et tend à les préserver. » (p. 16.) L'invention de cette notion permettrait que les activités de Chamoiseau se déploient à travers divers domaines. La période de rédaction de cet essai serait un point de changement du centre de gravité dans la motivation de l'écriture romanesque, surtout au cheminement de TX à BDG. Dans le troisième chapitre de la troisième partie qui est consacré à DC, nous verrons de plus près la fonction narrative de cette notion de « Trace-Mémoires » dans les romans de Chamoiseau.

<sup>20</sup> Voir aussi la note 5 du présent chapitre.

comme la problématique essentielle de son œuvre. Il essaie aussi d'intégrer dans ses textes l'« oraliture » afin que son écriture puisse être au croisement de l'oral et de l'écrit, du créole et du français. Les romans, *Chronique des sept misères*<sup>21</sup>, *Solibo Magnifique* et *Texaco*, sont les meilleurs exemples de cette stratégie de l'écriture romanesque.

#### 4.2.2. Du « Marqueur de paroles » au « Guerrier de l'imaginaire »

Toutefois, après la parution de *Texaco* en 1992, Chamoiseau élargit sa problématique de l'écriture : à la question du passage de l'oral dans l'écrit, il ajoute celle de l'écriture sous la « domination silencieuse ou furtive<sup>22</sup> ». Nous trouvons dans les citations suivantes, sur un ton oratoire, l'exposition de sa problématique renouvelée :

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ?  
Comment écrire, dominé ?

[...]

---

<sup>21</sup> *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

<sup>22</sup> Dans *EPD*, il considère les dominations économique et cybernétique comme étant « silencieuse » et « furtive », étant donné que dans la première on ne peut trouver de dominants brutaux et que dans la seconde on ne peut repérer de Centre dominant. Concernant cet élargissement du thème principal, Chancé explique comme suit : « Si un seuil peut être tracé dans l'œuvre de Chamoiseau, ce serait autour de la double publication, en 1997, d'*Écrire en pays dominé* et de *L'esclave vieil homme et le molosse*, qui marque le passage de la créolité locale de *Texaco* à la créolisation globale de la « pierre-monde ». De ce point de vue, Chamoiseau a suivi un itinéraire très proche d'Édouard Glissant, refaisant, à son tour, le passage de l'analyse des problèmes antillais (ce que Patrick Chamoiseau, dans des entretiens récents appelle le « petit contexte »), à l'ouverture au monde. » (Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de la littérature générale et comparée », 2010, p. 271.)

L'unique hurlement est en toi.

Un cri fixe qui te pourfend chaque jour : [...] ; il refuse cette aliénation active au *Développement* dans laquelle les tiens ne sentent même plus que leur génie intime est congédié. Un cri roide de chaque jour. Un silencieux tocsin<sup>23</sup>.

Nous pensons que, par cet élargissement de la problématique, se produit un changement de stratégie d'écriture entre *Texaco* et *Biblique des derniers gestes*. En comparaison de *Texaco*, le récit de *Biblique des derniers gestes* se fait nettement moins linéaire, la structure de la narration étant en couches superposées et même entremêlées. Il en découle que Chamoiseau change encore sa propre dénomination et celle du personnage-narrateur, passant du « marqueur de paroles » au « Guerrier de l'imaginaire » :

Les gens ont toujours pris le mot « marqueur de parole » [sic] d'une manière très étroite. Comme s'il s'agissait de faire une ethnographie. Mais dans *Écrire en pays dominé*, je suis passé du terme de « marqueur de parole » [sic] à celui de « guerrier ». Pour sortir des vieilles oppositions langue dominante - langue dominée et entrer dans une organisation linguistique où je décide du champ de bataille, du champ de plaisir et du champ d'exploration. Le guerrier n'est pas dépendant de l'objet qu'il combat ni de l'oppresseur. Le guerrier prend l'écart et rétablit un nouveau paysage. Je crois que cette attitude-là me convient mieux.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 17-19.

<sup>24</sup> Réalisé par Jean-Claude Lebrun, cet entretien avec P. Chamoiseau figure sur le site internet suivant : « Littérature : *Biblique des derniers gestes*, un roman événement de Patrick Chamoiseau », dans le site-internet *L'humanité fr.*, février 2002 (<http://humanite.fr/node/444463> : dernière consultation le 15 janvier 2012). Dans un autre site internet, Chamoiseau parle de la nouvelle dénomination de « Guerrier de l'imaginaire » deux ans plus tôt que l'entretien précédent : « Dans le dernier livre que j'ai écrit, *Écrire en pays dominé*, je parle du Guerrier de l'imaginaire. C'est quelqu'un qui tente par sa pratique artistique de modifier ce qui constitue le tissu mental, l'état d'esprit. L'imaginaire est l'ensemble des valeurs qui conditionne notre vouloir être, notre vouloir faire, notre idéal, notre projection, notre rapport aux autres. C'est un ensemble d'imageries qui dépassent l'image et qui conditionnent

De ce point de vue, même si l'un est un essai autobiographique, et l'autre un roman, le changement du rôle du narrateur et de l'auteur est un des thèmes principaux dans *Écrire en pays dominé* et dans *Biblique des derniers gestes*. Nous pouvons trouver un prototype de Balthazar derrière le vieux guerrier qui raconte son histoire de résistance dans les parenthèses intitulées *Inventaire d'une mélancolie* dans *Écrire en pays dominé*. Cela nous permet de considérer que ces deux œuvres sont en relation complémentaire.

Récapitulons brièvement la différence entre les deux rôles du personnage-narrateur. D'une part, la fonction du marqueur de paroles est de transcrire et de transmettre des mémoires et histoires variées en voie d'être oubliées ou déjà au fond de l'oubli, étant donné que son travail principal est de recueillir des Traces-mémoires comme les paroles du conteur. D'autre part, le rôle du Guerrier de l'imaginaire est de réinventer les mémoires et les histoires, en vue de reconnaître le surmoi colonial et la domination, et de combattre la « domination silencieuse et furtive » dans le champ de l'imaginaire. Ce rôle-ci est censé chez Chamoiseau rejoindre un troisième mode de résistance : celle « contre l'idée du "contre" »<sup>25</sup>. C'est dire qu'il faut trouver un « écart

---

très fortement tout ce que nous faisons dans nos rapports sociaux ». (« Entretien avec Patrick Chamoiseau. Devenir des fondateurs... : plaidoyer pour un guerrier de l'imaginaire », dans le site internet *Les périphériques vous parlent*, No. 13, printemps 2000 (<http://www.lesperipheriques.org/anciensite/journal/13/fr1310.html> : dernière consultation le 15 janvier 2012).)

<sup>25</sup> « Je suis contre l'idée du "contre". Chaque fois, qu'on réagit contre quelque chose, on reste dépendant de la chose à laquelle on réagit. C'est pourquoi, je fais une distinction entre le rebelle et le guerrier, le rebelle s'oppose toujours à quelque chose, il répond à l'agression, et le plus souvent il s'attache à renverser les termes de la domination. [...] Le rebelle est *contre*, le guerrier mène une guerre complètement

déterminant » pour combattre la domination dite furtive sans s'assimiler à la culture occidentale ou s'ensevelir dans le « traditionalisme<sup>26</sup> ».

Mais, malgré la différence fonctionnelle, il existe un point commun entre ces deux rôles du personnage-narrateur : le personnage-narrateur dans chacun de ces rôles raconte en prenant la place du personnage-phare disparu. Nous examinerons donc ce point commun, que l'on peut appeler avec Chamoiseau l'« esthétique du conteur ».

#### 4.2.3. « Esthétique du conteur » : la mélancolie née de la mort du protagoniste

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de la deuxième partie, Chamoiseau écrit, depuis *Solibo Magnifique*, des récits qui sont toujours censés être recomposés par le personnage-narrateur après la mort du protagoniste, en considérant comme matériaux de construction du roman les paroles ou les gestes du protagoniste et les témoignages d'autres personnages.

---

*autonome.* » (C'est nous qui soulignons.) (« Devenir des fondateurs... : plaider pour un guerrier de l'imaginaire », dans le site internet *Les périphériques vous parlent*, No. 13, printemps 2000 (<http://www.lesperipheriques.org/ancien-site/journal/13/fr1310.html> : dernière consultation le 15 janvier 2012).)

<sup>26</sup> Chamoiseau a commencé à parler de cette notion d'« écart déterminant » à partir de son essai autobiographique *Écrire en pays dominé*. Tel que nous pouvons le lire dans les extraits suivants de l'entretien précédent, son opinion sonne parfois fortement idéaliste : « Le problème pour moi n'est pas de me dire, par exemple, comment je peux lutter contre les médias omnipotents, omniprésents, mais quel est l'*écart déterminant* aujourd'hui que je peux pratiquer dans mon attitude pour instaurer de nouvelles formes de connaissance, de nouvelles modalités de transmission de l'information. » (« Devenir des fondateurs... : plaider pour un guerrier de l'imaginaire », *op. cit.*, 2000. C'est nous qui soulignons.) Et il en va de même dans l'assertion suivante : « Et lorsque l'ennemi est une nébuleuse, lorsque l'ordre total du monde n'est pas recevable, il ne faut pas résister, il faut simplement refonder, exister autrement, pratiquer un *écart déterminant* à travers un autre imaginaire par rapport au système dominant. » (*Ibid.* C'est nous qui soulignons.)

Ce qui nous rappelle la situation du conteur lors des funérailles et pendant le deuil aux Antilles francophones. C'est cette relation entre le personnage-narrateur et le protagoniste qui est le point commun de son monde romanesque.

Chamoiseau semble toujours conscient de cette « esthétique du conteur » :

L'esthétique du conteur est la suivante : il ne parle pas à la place de la collectivité dans laquelle il s'exprime, il parle avec, il sollicite, son récit est modifié en fonction de l'auditoire, les perceptions, les rires, les peurs vont déterminer la structure de son récit. Ainsi, j'essaie dans mes romans d'être en observation participante ou en clarification participante. Cela me permet de ne pas désertir le lieu, de ne pas entrer dans un universalisme transparent hors lieu, hors culture alors que ne pas désertir ses blessures, s'articuler sur ce qui nous appartient, tenter de percevoir ce qui est fondamental dans les grandes mutations du monde, est selon moi la meilleure attitude.<sup>27</sup>

Cette esthétique du conteur, qui produit le récit par procuration du personnage-phare, relativise l'omniscience et l'omnipotence du narrateur, étant donné qu'il est devenu l'un des personnages mis en scène (« en observation participante<sup>28</sup> »), racontant le récit dans ce récit lui-même. Ce qui donne une structure narrative dans *Biblique des derniers gestes* complexe et opacifiée. Cela s'explique par les « affres » du personnage-narrateur Ti-Cham qui risque parfois de renoncer à l'« achèvement » du récit.

---

<sup>27</sup> « La guerre doit être menée sur le terrain de l'imaginaire », dans le site-internet *Les périphériques vous parlent*, No. 10, printemps 1998 ([http://www.lesperipheriques.org/article.php3?id\\_article=353](http://www.lesperipheriques.org/article.php3?id_article=353) : dernière consultation le 15 janvier 2012).

<sup>28</sup> Nous pouvons trouver une expression semblable dans son roman *Solibo Magnifique* : « J'avais beau, durant mes éclaircies lucides, m'imaginer en *observation directe participante*, comme le douteux Malinowski, Morgan, Radcliff-Brown, ou bien Favret-Saada chez ses sorciers normands, je savais que nul ne s'était vu dissoudre ainsi dans ce qu'il voulait rigoureusement décrire. Je n'étais plus dans ce marché qu'une sorte de parasite, en béatitude stérile, dont les notes s'apparentaient (et s'apparentent puisque aujourd'hui encore je n'y comprends hak) aux armes

*Il était à craindre que je ne parvienne pas à dire qui était cet homme. J'allais vers l'incompréhensible, le non-élucidable, pas vers le dévoilement d'une destinée humaine mais sur l'abscisse incessante d'un vertige. L'important n'était peut-être pas l'achèvement de cette l'histoire mais son cheminement proliférant. J'aurais pu dire aussi – avec plus d'amertume que d'orgueil – sa beauté.* Notes d'atelier et quelques affres.<sup>29</sup>

Malgré cela, le personnage-narrateur Ti-Cham essaie de reconstruire le récit de vie concernant le personnage-phare : dans ce récit, ce dernier raconte ses aventures amoureuses et sa résistance tout en supportant la tristesse causée par la perte de femmes qu'il a aimées passionnément, tandis que le personnage-narrateur, lui aussi, raconte ce récit dans le chagrin de la perte du personnage-phare. Autrement dit, après la mort du personnage principal Bodule-Jules qui décrivait d'une manière mélancolique sa vie de résistance au personnage-narrateur, celui-ci dans chacun de ses deux rôles (les rôles de narrateur et de personnage) nous rappelle le conteur à la veillée, en même temps que lui-même tombe également dans la mélancolie. L'ensemble de ce roman est donc devenu autant l'histoire d'une quête de l'identité par un personnage-narrateur martiniquais que son travail du deuil (ne fût-ce qu'inachevé), en d'autres termes une écriture thérapeutique, pour se guérir de sa propre mélancolie. En figurant un protagoniste et un personnage-narrateur qui restent fixés à l'objet perdu,

---

miraculeuses des chantres surréalistes. » (*SM*, p. 44. Les italiques sont dans le texte.)  
<sup>29</sup> *BDG*, p. 335. Les italiques sont dans le texte.

Chamoiseau essaye d'écrire le « passé qui ne passe pas<sup>30</sup> » et qui se pétrifie jusqu'à présent dans une société postcoloniale.

Compte tenu d'un tel changement de la conception du personnage-narrateur, nous examinerons, dans le prochain mouvement, la structure de la narration avant d'analyser la relation entre cette stratégie de la narration et la mélancolie postcoloniale.

### **4.3. Structure de la narration : mélancolie postcoloniale dans l'autofiction**

#### **4.3.1. Structure autoréférentielle de la narration : comparaison de *Texaco* et de *Biblique des derniers gestes***

Afin de mieux cerner la structure de narration dans *Biblique des derniers gestes*, il nous apparaît utile de comparer les deux romans *Biblique des derniers gestes* et *Texaco*. En effet, ces deux ouvrages romanesques déploient le récit construit par un personnage-narrateur beaucoup plus proche du protagoniste que dans *Solibo Magnifique*. De plus, les textes de *Texaco* et *Biblique des derniers gestes* sont constitués de divers périclits qui entourent les paroles et les gestes du protagoniste ou les témoignages d'autres personnages. Du fait que les paroles et les gestes comme Traces-mémoires

---

<sup>30</sup> Nous pouvons trouver souvent cette expression mélancolique dans plusieurs recherches de l'étude postcoloniale. Voir à titre d'exemple : Silyane Larcher, « Présentation. L'esclavage colonial : "un passé qui ne passe pas ?" », dans *Cités*, No. 25, Paris, Presses universitaires de France, janvier 2006, p. 151-152 (<http://www.cairn.info/revue-cites-2006-1-page-151.htm> : dernière consultation le 15 janvier 2012) ; Julien Hution, « Esclavage : un passé qui ne passe pas. », dans le site *l'humanité fr.*, 25 août 2004 (<http://humanite.fr/node/339994> : dernière consultation le 15 janvier 2012). Sur la connotation mélancolique de cette expression, voir aussi le travail suivant : Julia Kristeva, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989, surtout p. 70-71.



passent au stade de l'écrit par le biais du personnage-narrateur, nous pouvons considérer ces romans comme « oraliture<sup>31</sup> » intégrée par l'écriture. Voici un bref tableau de la structure narrative dans chaque roman (Voir Tableau 5) :

**Tableau 5 : Structure narrative dans *Biblique des derniers gestes* et dans *Texaco***

	<i>Biblique des derniers gestes</i>	<i>Texaco</i>
1. Personnage-phare	Balthazar Bodule-Jules	Marie-Sophie Laborieux
2. Personnage-narrateur <sup>32</sup>	Ti-Cham	Oiseau-de-Cham
3. Auteur	Patrick Chamoiseau	Patrick Chamoiseau

Comme on le voit dans ce tableau, ces romans ont une structure de narration triple. Toutefois, le narrateur, privé de son omnipotence et son omniscience, prend le relais de la parole d'un protagoniste principal. De sorte que ce narrateur se situe en même temps dans les deux phases de cette structure : il est à la fois celui qui raconte le récit et un des personnages dans ce récit. Dans le but de voir de plus près cette structure, nous examinerons les relations entre ces trois phases.

Premièrement, nous analyserons les relations entre le personnage-phare et le narrateur. Dans le roman *Texaco*, il est possible de dire que ces deux

---

<sup>31</sup> Ce n'est pas que la structure multiple de la narration qui représente le passage de l'oral à l'écrit ou l'« oraliture » comme dans *Solibo Magnifique* mais aussi le style que Milan Kundera a qualifié de « chamoisé ». Voir l'article qui a fait de bonne heure l'éloge de P. Chamoiseau : « Beau comme une rencontre multiple », dans *L'infini*, Paris, Gallimard, No. 34, 1991, p. 51-62.

<sup>32</sup> En ce qui concerne les significations et les fonctions de noms ou de surnoms de l'auteur-personnage-narrateur (Chamoiseau, Oiseau-de-Cham, Chamzibié, etc.), voir les études magistrales de D. Chancé : *op. cit.*, surtout p. 13-19.

phases de la narration se séparent clairement. Disons qu'il existe une frontière entre la partie où le narrateur principal a la charge du récit et celle où les informants comme le protagoniste et d'autres personnages sont eux-mêmes narrateurs.

Par exemple, comme dans la citation suivante, les principales parties du récit sont racontées par le personnage-phare Marie-Sophie Laborieux qui utilise le « Je » (et parfois par d'autres personnages) :

— À quoi ça sert de visiter ce que l'on va raser ?

Il [=un urbaniste qui vient à Texaco] n'avait pas trouvé quoi dire et s'était appliqué à terminer son verre. Alors, j'[= l'héroïne Marie-Sophie] inspirai profond : j'avais soudain compris que c'était moi, autour de cette table et d'un pauvre rhum vieux, avec pour seule arme la persuasion de ma parole, qui devrais mener seule — à mon âge — la décisive bataille pour la survie de Texaco.

— Petit bonhomme, permets que je [=l'héroïne Marie-Sophie] t'en baille l'histoire...

C'est sans doute ainsi, Oiseau de Cham, que je commençai à lui raconter l'histoire de notre Quartier et de notre conquête de l'En-ville, à parler en notre nom à tous, plaidant notre cause, tantant ma vie...

Et si c'est pas comme ça, ça n'a pas d'importance...<sup>33</sup>

En revanche, c'est seulement dans la dernière partie du récit intitulée « Résurrection » que le narrateur principal raconte le récit sous la forme du « Je » :

Je [=le personnage-narrateur] découvris Texaco en cherchant le vieux-nègre de la Doum. On m'avait parlé de lui comme d'un ultime Mentô. Je voulais le rencontrer pour recueillir ses confidences (sans trop d'espoir : le Mentô ne parle pas, et, s'il parle, c'est dans trop de devenir pour être intelligible) mais surtout afin qu'il m'aide (même en silences) à me sortir d'un drame : la mort du conteur de Solibo

---

<sup>33</sup> TX, p. 41.

Magnifique ; je tentais de reconstituer les paroles de la nuit de sa mort, et butais sur l'infranchissable barrière qui sépare la parole dite de l'écriture à faire, qui distingue l'écriture faite de la parole perdue.<sup>34</sup>

Le temps du récit propre au protagoniste et celui du narrateur qui écrit ce roman se trouvent nettement séparés dans le roman *Texaco*. De ce fait, ce récit peut être considéré d'une certaine manière comme un *résultat* de la recomposition de diverses informations recueillies par le narrateur.

En revanche, dans *Biblique des derniers gestes*, la structure narrative qui était celle de *Texaco* se trouve complètement modifiée. Les deux phases narratives (celle du personnage et celle du narrateur) se glissent l'une dans l'autre. Par exemple, dans une scène de coup de foudre du protagoniste, le pronom personnel qui renvoie à celui-ci passe soudain du « Il » au « Je » :

Il [=le protagoniste Bodule-Jules] retrouva l'image, intacte, puissante, ciselée d'une acuité qui lui dévoilait tout. Il voyait la jeune fille. Il la reconnaissait. L'histoire qu'il allait vivre auprès d'elle se mêle à cet instant de l'aveuglement. *Ils étaient liés !* L'agonisant les avait dissociés durant sa vie entière, pourtant cette fraction de seconde prophétisait l'éternité du sentiment qu'il éprouverait pour elle ! Elle ouvrait à une part prodigieuse de sa vie ! Comment était-elle, oh je [=le protagoniste Bodule-Jules] sais, je la vois, mais non je ne sais pas, je ne sais plus, je ne sais pas encore, mais je la vois soudain, et c'est mon corps qui se rue dans mes yeux, mon sang, mes os tout soudain liquéfiés, projetés dans mes pupilles ! Je comprends ! Je comprends ce qui s'était passé !...<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 491.

<sup>35</sup> *BDG*, p. 313.

Au début de cette citation, le narrateur commence à raconter l'histoire du protagoniste en l'appelant « Il ». Mais, tout d'un coup, le protagoniste se met à raconter l'histoire en tant que « Je ». En outre, la phrase en italique est aussi la parole du protagoniste Bodule-Jules. De telle sorte que nous constatons qu'il n'existe pas forcément de frontière assez distincte entre la partie où le narrateur raconte le récit en tant que « Je » et celle où le protagoniste le raconte sous la forme du « Je ». À la fin de ce roman, le personnage-narrateur s'efforce d'expliquer cette confusion.

J'avais souvent utilisé le « je » en griffonnant mes notes. Pour mieux me mettre à sa [=du protagoniste Bodule-Jules] place. Mais je savais maintenant que j'étais devenu *lui* durant bien des instants, qu'il m'avait habité de ses émotions, que ses élans avaient trouvé des nappes taiseuses en moi. Il m'avait moi aussi éveillé, réveillé, forcé à naître à une part inconnue de moi-même.<sup>36</sup>

De même, le temps du récit où le narrateur écrit ce roman s'entremêle à celui de l'histoire racontée par le protagoniste. C'est que, dans ce roman, le récit du personnage-narrateur qui s'appuie sur la parole d'autres personnes présentes à l'agonie du personnage-phare, et le récit raconté par le protagoniste, se déroulent simultanément et parfois d'une manière complémentaire. À cela s'ajoute le fait que cette structure complexe de la narration est causée également par diverses notes du narrateur, comme « Notes d'atelier et autres affres » qu'il dissémine tout au cours du récit, en se référant à ce qu'il vient d'écrire juste avant. Compte tenu de l'entremêlement de ces deux histoires et des notes du

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 764-765.

personnage-narrateur Ti-Cham, nous arrivons à la conclusion que le récit de *Biblique des derniers gestes* est le *processus* même de la construction de ce roman par le personnage-narrateur.

Cette comparaison de la structure narrative des deux romans nous permet d'aborder de plus près les relations entre le personnage-narrateur Chamoiseau et l'auteur Chamoiseau. Comme nous l'avons vu dans le tableau ci-dessus, la forte ressemblance entre le nom du narrateur Ti-Cham et celui de l'auteur Chamoiseau nous conduit à l'hypothèse que le premier est le surnom du dernier et même qu'ils ne font qu'un<sup>37</sup>. Si, selon Philippe Lejeune, cela ne suffit pas pour dire qu'ils sont identiques et que ce récit est une autobiographie<sup>38</sup>, il serait du moins concevable de considérer le narrateur comme une figure fictionnelle de l'auteur. Car le fait est que nous pouvons trouver dans ce roman le titre d'une œuvre de Chamoiseau : *L'esclave vieil homme et le molosse*. Ce court roman est présenté comme étant la « [transcription] d'une hallucination qui [...] persécutait » le narrateur<sup>39</sup>.

Comme nous l'avons vu jusqu'ici, nous pouvons repérer au sein de ce récit l'entremêlement des deux histoires ou pronoms personnels du protagoniste

---

<sup>37</sup> Dans *Solibo Magnifique*, nous pouvons trouver une présentation de P. Chamoiseau, qui s'inscrit dans une liste de témoins et nous renvoie à la liaison entre le nom du narrateur, Oiseau de Cham, et celui de l'auteur, Patrick Chamoiseau : « Patrick Chamoiseau, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham, se disant « marqueur de paroles », en réalité sans profession, demeurant 90 rue Francois-Arago ». (*SM*, p. 30)

<sup>38</sup> Philippe Lejeune, « 1. Le pacte » dans *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996. D'après lui, la condition nécessaire de l'autobiographie est l'identité nominale entre le personnage-phare, le narrateur et l'auteur.

<sup>39</sup> *BDG*, p. 708. Nous pouvons citer aussi une autre référence à un « manuscrit inédit » censé être de l'auteur Chamoiseau : « *Une attaque de diablesse en graines-sel et piments*, de Patrick Chamoiseau, manuscrit inédit, 788 pages, 7 cassettes, CD-Rom A et B, Ecomusée de Rivière-Pilote, Martinique, octobre 2001 ». (*BDG*, p. 214).

et du narrateur, ainsi que la forte ressemblance nominale du personnage-narrateur et de l'auteur. De ce fait, si nous tenons pour identiques le personnage-phare, le personnage-narrateur et l'auteur, il en découle que la structure narrative de ce roman est *autoréférentielle*. C'est dire que l'auteur met en scène le personnage-narrateur comme un *alter ego* tandis que le personnage-narrateur met en scène le protagoniste principal comme un double : le récit de *Biblique des derniers gestes* constitue donc une telle structure gigogne. Puisque le péritexte de ce livre qualifie cette œuvre de « roman » (sur la couverture), nous pourrions même avancer que ce récit n'est pas une autobiographie, mais plutôt, pour reprendre le terme de Serge Doubrovsky, une « autofiction<sup>40</sup> ».

#### 4.3.2. Triple mélancolie du protagoniste, du narrateur et de l'auteur

Compte tenu des analyses précédentes, la structure narrative est autoréférentielle. Mais y a-t-il des relations entre cette structure narrative et la mélancolie postcoloniale ? Comme nous l'avons défini dans la première partie de la présente thèse, la mélancolie postcoloniale signifie *un psychisme ambivalent entraîné par la perte/le manque de certains objets d'attachement — objets qui sont en l'occurrence la « mémoire collective » et/ou le « lieu d'appartenance identitaire »*. Afin de répondre clairement à cette question, nous nous référons à l'article de Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie<sup>41</sup> ».

---

<sup>40</sup> Voir la note 5 du présent chapitre.

<sup>41</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, traduit de l'allemand, revue et corrigée, par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1968.

Dans son article concernant le deuil, la mélancolie et leurs résolutions possibles, Freud explique :

Le mélancolique présente encore un trait qui est absent dans le deuil, à savoir une diminution extraordinaire de son sentiment d'estime du moi, un immense appauvrissement du moi. Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même.<sup>42</sup>

De surcroît, Freud écrit que, dans la situation mélancolique, cette « diminution du sentiment d'estime du moi [...] se manifeste en des *auto-reproches* et des *auto-injures* et va jusqu'à l'attente délirante du châtement. »<sup>43</sup> Le fait est que, après la prédiction de sa propre mort, le personnage-phare Bodule-Jules reste pétrifié, presque sans mot dire, dans son fauteuil au début de ce roman. Le récit, raconté par le narrateur, est toujours celui des échecs de ses amours ou de la défaite de la résistance indépendantiste. De ce point de vue, ce récit serait sinon un « auto-reproche », du moins sûrement une *autocritique* du protagoniste et du personnage-narrateur à travers la description du protagoniste. Il en va de même dans le rapport de l'auteur Chamoiseau avec ce roman : en effet, l'auteur se livre à une forme d'autocritique, par exemple dans ses « Notes d'atelier et quelques affres » et d'autres paratextes ou péri-textes. Compte tenu d'une telle autocritique, il nous serait possible de considérer comme mélancolique l'autoréférentialité délibérée de la structure narrative de *Biblique des derniers gestes*.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 147. C'est nous qui soulignons.

Nous pouvons donc envisager cette autocritique comme l'une des caractéristiques de la mélancolie postcoloniale qui serait présente dans les trois phases de la narration : le personnage principal, le personnage-narrateur et l'auteur-modèle. Tout d'abord, pour ce qui est du protagoniste, ce trait se manifeste à travers la réminiscence de ses amours perdues et de sa vaine résistance contre *toutes* les dominations. Le récit du protagoniste est donc composé de ces deux formes de réminiscences. En raison de sa lucidité, le protagoniste reste fixé à son propre passé, le passé qu'il essaie de juger au fil du récit (du moins aux yeux du personnage-narrateur). Et pourtant, à la fin du récit, il rompt la réminiscence mélancolique et entre dans une situation émotionnelle, que le personnage-narrateur nomme d'une façon emphatique l'« amour-grand<sup>44</sup> ».

S'agissant du personnage-narrateur, cette autocritique se manifeste comme « doute vivant » envers lui-même, qu'il explique ainsi dans « Notes d'atelier et autres affres » :

Je n'étais plus un Marqueur de paroles dans une assise maintenant balisée entre l'écrit et l'oral, mais un Guerrier dans un champ de bataille dont le point de vue d'ensemble était inexistant, et la

---

<sup>44</sup> Dans les « Notes » qui prolongent le récit sous la forme d'un paratexte (juste après le corps du roman et avant le « Remerciements » ou les « Annexes » en fin de volume), l'auteur Chamoiseau et/ou le personnage-narrateur Ti-Cham commente ainsi ce terme peu clair : « Notes 6 — *Supposer que l'amour-grand n'accorde ni terreau ni engrais ni oxygène ni promesse de bourgeons à ce qui conquiert, écrase, malmène, domine. L'amour-grand est le seul capable de relier les contraires, de dompter nos désordres, d'accorder nos tumultes. Il est le seul capable de fonder les alliances nouvelles dont nous avons besoin dans ce monde qui va naître. Certes, les champs de bataille seront toujours ouverts, mais présumer que nous y combattons ainsi, avec la main levée, juste pour la satisfaction de savoir au moment de mourir, ou de vivre, que la haine n'est pas passée par nous.* » (BDG, p. 776. Les italiques sont dans le texte.)



fin improbable. J'étais devenu un *doute vivant*, développant une activité de connaissance dite littérature qui n'avait plus les moyens de tout embrasser, tout dire ou tout comprendre. *Elle ne pouvait plus que se situer en moi-même dans une posture nouvelle* dans laquelle je m'arc-boutais, m'habituant au réel éclaté, aux vérités hagardes...<sup>45</sup>

Disons que le personnage-narrateur fait de la littérature en s'écrivant lui-même faute d'omniscience et d'omnipotence. Relativisant son propre récit ainsi que sa fonction narrative, divers paratextes et péritextes nous permettent de supposer que le point de vue du personnage-narrateur relève également d'une autocritique mélancolique.

Enfin, quant à l'auteur Chamoiseau, en écrivant un roman autoréférentiel, il se replie toujours sur lui-même pour avoir une conscience plus claire d'un moi (ou même d'un surmoi) qui porte encore les traces de la colonisation. C'est aussi afin de ne pas tomber dans une logique du contre à laquelle il a voulu résister. Il en découle que, dans ce roman, la structure autoréférentielle de la narration est étroitement liée à la mélancolie postcoloniale ou à un discours mélancolique.

## Conclusion

Nos recherches jusqu'ici permettent de voir que la complexité de ce roman provient de la liaison étroite entre la structure autoréférentielle de récit et une triple mélancolie postcoloniale. Du fait que Chamoiseau cherche à mettre en scène le thème de la mélancolie postcoloniale non seulement dans la

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 692-693. C'est nous qui soulignons.

thématique du récit mais dans la narration, nous pouvons conclure qu'il compte illustrer dans ce roman-somme la situation douloureuse de pays ou régions qui ont connu la domination brutale, silencieuse ou bien furtive. Une telle situation se traduit par la description de diverses hantises de la mémoire de la domination (surtout de la colonisation française), cette hantise qui illustre par excellence une temporalité mélancolique : un *passé qui ne se passe pas*. En d'autres termes, cette mise en récit de la mélancolie postcoloniale sert à l'auteur Chamoiseau à repérer et à déchiffrer la situation de « non-histoire » qui empêche les individus postcoloniaux d'accomplir leur propre identification personnelle et collective.

En revanche, comme l'indique l'exergue de ce chapitre, presque toutes les activités de Chamoiseau se focalisent, en un sens, sur l'appel à la vigilance face à une *malédiction*, comme celle subie par Balthazar Bodule-Jules, qui est latente dans n'importe quelle société. Disons qu'en écrivant ce roman et en s'y écrivant lui-même, Chamoiseau nous rappelle une forme de communication avec l'autre qui repose sur « la conscience non totalitaire d'une diversité préservée<sup>46</sup> ». Mais en fait, que l'espoir exposé dans la citation suivante se réalise ou pas, c'est à nous, lecteurs, de choisir entre trois voies : dominer, être dominé ou devenir un *doute vivant* empreint de la mélancolie postcoloniale.

Puisse ce positionnement leur servir comme il nous sert. Puisse-t-il participer à l'émergence, ici et là, de verticalités qui se soutiendraient de l'identité créole tout en élucidant cette dernière, nous ouvrant, de ce fait, les traces du monde et de la liberté.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> EC, p. 28.

<sup>47</sup> Ibid., p. 13.

Dans cette première partie, nos analyses des quatre romans de Chamoiseau et d'Ollivier nous ont permis de repérer des stratégies narratives visant à mettre en récit le motif de la « non-histoire » dans le contexte postcolonial. Même si cette utilisation stratégique de la « non-histoire » n'est pas totalement absente dans les quatre romans d'analyse de la prochaine partie, nous aborderons ensuite une autre manifestation textuelle de la mélancolie postcoloniale : soit la situation de « non-lieu ». Pour ce faire, il s'agira pour nous d'examiner la description spatiale de lieux d'appartenance identitaire, de la structure narrative et des assises théoriques de chacun des romans étudiés.

## **TROISIEME PARTIE**

### **COMMENT DECRIRE LE NON-LIEU ?**

# Chapitre 1

## Mémoire et lieu de créolité dans *Texaco* : création de l'habitat créole

### Introduction

En littérature dite postcoloniale, la thématique du lieu d'appartenance se relie intimement à celle du devoir de mémoire inhérent à l'histoire collective. Ces deux thématiques font partie de la reconstruction d'une certaine identité nationale<sup>1</sup>. Cet enjeu de la reconstruction identitaire constitue l'un des axes majeurs de la création littéraire dans des régions productrices de cette littérature. En effet, qu'elles soient périphériques ou semi-périphériques<sup>2</sup>, ces régions dites postcoloniales souffrent plus ou moins d'une crise d'identité ; et ce surtout à cette époque de mondialisation politico-économique et socioculturelle où le

---

<sup>1</sup> Pour la problématique de la conquête de l'espace dans l'aire de la littérature dite postcoloniale, voir surtout les trois études suivantes : Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », 2005, surtout les articles de « centre/périphérie », de « décentrement », d'« émergence (littératures émergentes) » et de « territorialisation » ; *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs, Afrique, Caraïbe, Canada*, textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 1999. ; Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire writes back, theory and practice in postcolonial literatures*, New York, Routledge, coll. « New accents », 1989 (pour la première édition), 2004 (pour la présente deuxième édition), surtout p. 102-108.

<sup>2</sup> Nous nous référons ici à la notion de « sémi-périphérie » proposée par un historien américain Immanuel Wallerstein qui est l'un de fondateurs de la théorie post-marxiste du « système-monde ». La région appelée sémi-périphérique est la région intermédiaire qui consiste à connecter le centre et la périphérie. Voir par exemple l'ouvrage suivant : Immanuel Wallerstein, *Comprendre le monde*, (traduit par Camille Horsey avec la collaboration de François Gèze), Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 2004 (pour l'édition originale en anglais), 2009 (pour

centralisme vise la mêmété au détriment de l'ipséité propre à toute identité régionale, territoriale voire nationale. Un tel constat peut s'observer aussi bien dans des œuvres littéraires d'écrivains résidant en terre natale que dans celles d'écrivains *diasporés* d'origine haïtienne. Pour ceux qui habitent toujours dans le pays d'origine, (re)conquérir un mode de vie adéquat était une nécessité ; pour ceux qui sont sortis volontairement ou non de leurs pays, (re)trouver leur lieu d'appartenance ne cesse d'être d'une importance primordiale.

Une telle perspective socio-historique peut s'observer dans un chef d'œuvre de Patrick Chamoiseau : le roman *Texaco*<sup>3</sup>. L'auteur décrit l'histoire de la Martinique à travers l'histoire familiale d'une fondatrice du quartier Texaco qui joue également un rôle de conteuse dans le récit : Marie-Sophie Laborieux. Comme nous pourrions le voir, l'intervention du personnage-narrateur Chamoiseau y est plus modeste et distincte que dans d'autres ouvrages de Chamoiseau (surtout *Solibo Magnifique*<sup>4</sup> ou *Biblique des derniers gestes*<sup>5</sup>). Ce qui différencie également *Texaco* des autres romans de Chamoiseau, c'est que l'histoire racontée par cette « femme-matador » —*alter ego* du personnage-narrateur— se concentre toujours sur la description des lieux où habitent les personnages principaux. En témoignera la construction du récit qui se base sur le découpage du temps selon les types d'habitats dans l'époque concernée.

---

la présente édition en français).

<sup>3</sup> Nous nous référons ici à l'édition suivante : Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 (pour la première édition), 1994 (pour la présente édition). Désormais, nous utilisons le sigle de *TX* dans le texte.

<sup>4</sup> P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988. Désormais, nous utilisons le sigle de *SM* dans les notes.

<sup>5</sup> P. Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002. Désormais, nous utilisons le sigle de *BDG* dans les notes.

Compte tenu de tout cela, nous pouvons faire l'hypothèse suivante : cette description historique des lieux représente une stratégie narrative visant à maîtriser tant bien que mal la situation de manque de lieux d'appartenance<sup>6</sup>. De quelles manières l'héroïne-conteuse décrit-elle les lieux concernés ? Sur quelle structure narrative le récit se construit-il ? Et enfin, dans quelle perspective théorique l'auteur Chamoiseau met-il en récit plusieurs lieux principaux ? Afin de répondre à ces questions, ce chapitre abordera le récit de *Texaco* au moyen des analyses suivantes : primo, l'analyse de la description spatiale ; secundo, celle de la structure narrative ; tertio, l'examen de l'optique théorique de l'auteur Chamoiseau qui soutiendrait les deux premiers aspects du récit.

## **1.1. Conquête du quartier Texaco dans la situation postcoloniale**

### **1.1.1. Construction du roman *Texaco* : du non-lieu à la conquête du lieu habitable**

Ce roman de Chamoiseau se compose de trois parties fondamentales :

1) « Annonciation », où un urbaniste (chargé de démolir le quartier Texaco

---

<sup>6</sup> Dans cette perspective, il existe déjà une analyse pertinente du roman *Texaco* : Catherine Larose, *Du non-lieu au lieu : pratique spatiale et construction identitaire dans Texaco de Patrick Chamoiseau* (mémoire de M.A.), Université de Montréal, 2010. En abordant les conceptions spatiales d'Henri Lefebvre et de Michel de Certeau, elle se penche notamment sur la conception de Marc Augé de « non-lieu » : lieu de passage qui témoigne par excellence de l'anonymat ou de l'interchangeable. En revanche, il s'agit pour nous de définir davantage cette notion spatiale de « non-lieu » comme la situation de manque de lieux d'appartenance identitaire. Malgré cette différence théorique, nous partageons jusqu'à un certain degré sa grille de lecture : notre lecture, comme la sienne, se base sur l'optique de l'« illustration spatiale » ou de la « métaphore spatiale » de la vision de l'identité. Nous ne pouvons négliger pour autant qu'un tel point de vue est aussi partagé par d'autres chercheurs des romans antillais ou de Chamoiseau (notamment, Perret (2001), Simasotchi-Bronès (2004) ou Milene (2006)). Pour la notion de « non-lieu », il s'agit de se référer également à la première partie méthodologique de la présente thèse.

comme « ange destructeur de la mairie moderniste<sup>7</sup> ») tombe sur l'héroïne Marie-Sophie Laborieux, fondatrice de ce quartier ; 2) « Le Sermon de Marie-Sophie Laborieux », qui est la reconstruction de la parole de cette héroïne par le personnage-narrateur Chamoiseau ; et 3) « Résurrection » où ce dernier raconte la reconstruction du quartier et des événements entourant la mort de cette héroïne. La deuxième partie (qui dépasse allègrement les quatre cents pages en format poche) se divise encore en deux chapitres nommés « Table » : la « Table première » est sous-titrée « Autour de Saint-Pierre » et la deuxième, « Autour de Fort-de-France ».

Tout au cours de cette deuxième partie consacrée à l'histoire de la fondation du quartier Texaco, nous voyons apparaître de façon répétée une situation de manque des lieux d'appartenance chez les personnages. Dès la fin de l'époque esclavagiste et coloniale (vers le début du XIX<sup>e</sup> siècle) jusqu'à l'heure actuelle de la mondialisation en passant par l'abolition de l'esclavage (1848) et la départementalisation (1946), des personnages sont atteints de cette situation de non-lieu, ce qui les amène à parcourir la terre de la Martinique.

Dans la parole reconstituée de Marie-Sophie, un tel exil intérieur de personnages n'est pas seulement découpé conformément au calendrier grégorien ; mais aussi, tel que nous le constatons dans la section intitulée « Repères chronologiques de nos élans pour conquérir la ville<sup>8</sup> », il est divisé selon les deux capitales mais aussi selon les types d'habitat à l'époque

---

<sup>7</sup> *TX*, p. 39.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 13-15.



concernée. Cela nous permet d'avancer que dans ce roman la description des lieux est en relation étroite avec la perspective historique. Nous retrouvons à titre d'exemple une telle connexion des lieux d'appartenance et de la mémoire collective dans la mise au point suivante de Marie-Sophie. Celle-ci rapporte les dits du « Mentô » (un « vieux nègre de la Doum »), lequel incite son père, esclave affranchi, à partir de l'habitation afin de conquérir le pays :

Prendre (lui [=Esternorme] aurait signifié le Mentô avec des mots sans accroche pour la mémoire consciente — mais je [=Marie-Sophie Laborieux] soupçonne qu'ici mon Esternorme a un peu reconstruit ses souvenirs pour les besoins en contrebandes de ses histoires) prendre de toute urgence ce que les békés n'avaient pas encore pris : les mornes, le sec du sud, les brumeuses hauteurs, les fonds et les ravines, puis investir ces lieux qu'ils avaient créés mais dont nul n'évaluait l'aptitude à dénouer leur Histoire en nos mille cent histoires.<sup>9</sup>

Ainsi commence l'épopée des luttes d'esclaves libérés qui cherchent à conquérir leurs lieux mais aussi leurs histoires. La fondation du quartier Texaco est donc, d'une certaine manière, un résultat de cette conquête de lieux d'appartenance alors qu'au début du récit, nous entrevoyons déjà une menace de cette conquête de la terre habitable : soit la « décisive bataille pour la survie de Texaco<sup>10</sup> » et contre l'urbanisation moderniste. Nous devons remonter le temps par la remémoration reconstituée de Marie-Sophie afin de mieux comprendre l'itinéraire de la fondation dudit quartier qui aboutira à la fameuse bataille.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41.

Comment Marie-Sophie comme d'autres personnages trouvent-ils leurs propres habitats ? Quelles sont les caractéristiques de ces lieux ? Dans le but d'élucider leur parcours de la (re)conquête du lieu d'appartenance, nous esquisserons la configuration à la fois spatiale et symbolique des lieux principaux dans le roman.

### 1.1.2. Configuration des lieux principaux dans le récit

Tout au cours du récit, la description des lieux constitue la toile de fond mais aussi, pour se référer à C. Larose, un « espace métaphorique<sup>11</sup> » de la situation de personnages qui y habitent. Avant d'étudier les valeurs symboliques du quartier Texaco, nous devons examiner la disposition géographique et symbolique des trois lieux suivants : l'habitation qui contient le champ de canne, la Grande-case et les cases-nègres ; les mornes ou « là-haut » ; et l'En-ville (Saint-Pierre et Fort-de-France).

#### 1) L'habitation : une « matrice » paradoxale et hiérarchique

L'habitation est un lieu fondamental jusqu'à la fin de l'esclavage dans le récit. Elle se compose d'une Grande-case où habitent les békés, d'un champ de canne où travaillent les esclaves y compris le père de Marie-Sophie, Esternorme, et de cases-nègres. En plus de ces éléments, nous ne pouvons passer outre à un autre lieu infernal qu'est le cachot d'esclaves<sup>12</sup>. On y retrouve

---

<sup>11</sup> C. Larose, *op. cit.*, p. 62.

<sup>12</sup> *TX*, p. 50-53. Pour ce lieu du cachot, voir surtout le troisième chapitre de la présente partie consacré à l'analyse d'*Un dimanche au cachot* de Chamoiseau (Gallimard, 2005.). Désormais, nous utilisons le sigle de *DC* dans les notes.

d'ailleurs le père d'Esternorme mort. Ce dernier naît dans ce système d'habitation et y vit son enfance et son adolescence jusqu'à sa libération accordée par le maître béké pour lui avoir sauvé la vie.

Comme l'a déjà mentionné Lorna Milne en s'appuyant sur les réflexions de Chamoiseau, ce lieu d'habitation constitue une « matrice<sup>13</sup> » paradoxale de la société martiniquaise. En comparaison de la cale du négrier, elle explique de la façon suivante le symbolisme de l'habitation chez Chamoiseau :

Il est donc clair que l'habitation est à considérer chez Chamoiseau à la fois comme un prolongement et comme une sorte d'« inversion maligne » de l'expérience, déjà horrible, de la cale. D'une part, la cruauté physique et l'effacement de l'identité individuelle commencés dans la cale seront continués par le projet plantationnaire dans l'habitation. D'autre part, cependant, les similitudes symboliques et structurelles entre ces deux espaces font ressortir une différence capitale : la cale est associée à l'image de la (re)naissance, tandis que c'est l'étouffement qui règne dans la « matrice » stérile de l'habitation.<sup>14</sup>

En plus de ce symbolisme, ce lieu est décrit également comme « [hostile] à toute semence qui ne soit pas békée<sup>15</sup> » : une telle hiérarchie raciale a comme résultat de déshumaniser les travailleurs noirs. Pourtant, cette situation hiérarchique n'est pas toujours mentionnée comme stable et immuable

---

<sup>13</sup> Lorna Milne, « Chapitre 4 : Constructions et fragilité : l'habitat créole », dans *Patrick Chamoiseau : espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2006, p. 103-142.

<sup>14</sup> L. Milne, *op. cit.*, p. 55.

<sup>15</sup> *TX*, p. 89.

au cours du récit. Elle est contestée par diverses résistances de la part des esclaves, que celles-ci soient brutales, silencieuses ou fugitives.

## 2) Les mornes : lieu de marronnage

Dans *Texaco*, le père de Marie-Sophie ne résiste pas explicitement au système plantationnaire ni ne marronne du lieu d'habitat. Toutefois, incité à en sortir par le Mentô de la Doum après être libéré, il finit par s'exiler à l'intérieur de la Martinique. C'est ensuite après l'abolition de l'esclavage et les désordres sociaux qui en résultent qu'il décide de vivre avec sa bien aimée, Ninon, sur les mornes près de l'En-ville, Saint-Pierre.

Ce lieu symbolique du marronnage constitue dans le récit un « autre pays<sup>16</sup> » ou un « pays neuf<sup>17</sup> » où les marrons (esclaves fugitifs) avec les nouveaux habitants d'après l'abolition sont susceptibles de conserver leur mémoire qui formerait « [leur] histoire<sup>18</sup> ». Comme Marie-Sophie le fait dire à Esternorme, les mornes seraient une terre propre aux ex-esclaves comme lui :

Là-haut, les békés n'avaient pas pièce griffe en terre. Les cultures de la canne n'étant rentables qu'en terres où leurs charrues fonctionnent à l'aise, ils s'étaient installés au bord de la mer, sur les bonnes cendres du Nord, les coulées alluviales du centre, dans quelques platées du Sud. Ils n'avaient (pensait à tort mon citoyen) abordé les mornes qu'à hauteur du café. [...] là-haut, la terre sera à nous [...].<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

En outre, Marie-Sophie pense que ce lieu est une sorte de paradis perdu où « flottaient encore des souvenirs de bonheur »<sup>20</sup>. En témoignent notamment les dits d'Esternorme concernant la vie à cet endroit : les « Noutékas des mornes »<sup>21</sup>. L'expression créole « nou té ka » veut dire en français « nous étions », la répétition de ces termes (« Noutéka... ») qui ajoute, par l'image de l'imparfait, à la description des mornes par Marie-Sophie une teneur nostalgique ou mélancolique. Pour l'héroïne, la mémoire enracinée dans ce lieu constitue un point de départ du quartier Texaco<sup>22</sup>.

### 3) L'En-ville : lieu de modernité

Malgré leur proximité, la description de l'En-ville (Saint-Pierre et Fort-de-France) est en contraste avec celle des mornes comme lieu d'enracinement : l'En-ville représente la modernité urbaine tandis que les mornes, la ruralité de la campagne. Selon une « Note de l'urbaniste au Marqueur de paroles », la relation entre l'En-ville et les quartiers populaires d'alentour est aussi décrite très systématiquement :

Elle [=Marie-Sophie Laborieux] m'a [=à l'urbaniste] appris à lire les deux espaces de notre ville créole : le centre historique vivant des exigences neuves de la consommation ; les couronnes d'occupation populaire, riches du fond de nos histoires. Entre ces lieux, la palpitation humaine qui circule. Au centre, on détruit le souvenir pour s'inspirer des villes occidentales et rénover. Ici, dans la couronne, on survit de mémoire. Au centre, on se perd dans le moderne du monde ; ici, on ramène de très vieilles racines, non

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 161-173.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 161.

profondes et rigides, mais diffuses, profuses, épandues sur le temps avec cette légèreté que confère la parole. Ces pôles, reliés au gré des forces sociales, structurent de leurs conflits les visages de la ville.<sup>23</sup>

Cette distinction du centre (l'En-ville) et de la périphérie (les mornes et les quartiers populaires) est récurrente tout au long du récit. L'En-ville et les quartiers populaires demeurent en relation conflictuelle, d'autant plus que la première s'attaque par intermittence aux derniers afin de les « rationaliser<sup>24</sup> » ou de les raser tout bonnement. Cette relation d'opposition se traduit par les contrastes entre les expressions d'« océan ouvert » et de « ports d'attache<sup>25</sup> » ou par des références à l'« ordre » et au « chaos<sup>26</sup> ».

En dépit d'une telle dualité conflictuelle, nous ne pouvons négliger l'aspect dialectique de ces « deux pôles » : les personnages (surtout Esternorme, Idoménée et Marie-Sophie) font le va-et-vient incessant entre l'En-ville titulaire de la modernité urbaine et leurs propres quartiers symboliques de la ruralité pour enfin créer le quartier Texaco.

Afin de mieux comprendre ici cette configuration des lieux, il nous faut distinguer encore entre les deux En-villes capitales dont il s'agit dans le récit : Saint-Pierre et Fort-de-France. C'est notamment dans la ville de Saint-Pierre que se déroule premièrement le récit d'Esternorme jusqu'à l'éruption de la montagne Pelée en 1902. Saint-Pierre est plutôt une « ville békés [*sic*]<sup>27</sup> » ou, pour reprendre l'expression de l'un des amis d'Esternorme, la « Grand-case des

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 235-236.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 226. Voir aussi p. 103.

Grand-cases<sup>28</sup> ». De ce fait, nous pouvons dire qu cette ville de békés constitue dans le récit un prolongement de l'habitation d'avant l'abolition de l'esclavage : elle symbolise une autre forme de déshumanisation des hommes <sup>29</sup> . Deuxièmement, après l'éruption de la montagne Pelée et la destruction de cette ville apparaît une autre En-ville : Fort-de-France. Ce changement de capitale signifie un point tournant du récit d'Esternorme vers celui de Marie-Sophie Laborieux. À la différence de Saint-Pierre, la ville de Fort-de-France est décrite comme « ville mulâtres [*sic*]<sup>30</sup> ». Afin de se trouver des lieux d'appartenance, les descendants des mornes ne peuvent s'empêcher d'affronter désormais les mulâtres, qui s'érigent en nouveaux dominants de l'En-ville.

Par rapport à cette configuration des lieux (l'habitation, les mornes et l'En-ville), le quartier Texaco est inscrit à la fois comme une « non-ville<sup>31</sup> », comme une « contre-ville » dans l'En-ville <sup>32</sup> et comme une « mangrove urbaine<sup>33</sup> ». Comment ce lieu populaire est-il décrit dans le texte ?

### 1.1.3. Quartier Texaco comme lieu de mémoire

Nous examinerons la description du quartier Texaco selon quatre perspectives principales : la mise en relation des mémoires collectives, le chaos, l'énigme et la fragilité<sup>34</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 455 et p. 462

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>34</sup> En ce qui concerne la description du quartier Texaco, la perspective analytique de Larose sur la « "spatialisation" de la créolité » est très suggestive ; cependant, elle

Bien que l'espace d'avant la fondation de Texaco ne soit qu'un site délabré ou abandonné près de l'En-ville Fort-de-France<sup>35</sup>, ce quartier finit par constituer un « lieu de mémoire<sup>36</sup> » grâce à l'immigration progressive de divers gens y compris les « descendus-des-mornes<sup>37</sup> ». C'est donc un lieu où l'on conserve la mémoire du petit peuple, à la différence de l'En-ville qui se situe en pleine modernité. Cette mémoire est de l'ordre des petites histoires ou des « Traces-mémoires<sup>38</sup> », pour reprendre l'expression de l'auteur Chamoiseau. Pareilles Traces-mémoires lient divers lieux autrement que l'Histoire officielle, à l'image des « traces » (ou « tracées ») sinueuses qui diffèrent des « routes coloniales<sup>39</sup> » toutes droites. Dans leur essai historiographique *Lettres créoles*, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant expliquent de la manière suivante cette différence :

[À] côté des routes coloniales dont l'intention se projette tout droit, à quelque utilité prédatrice, se déploient d'infinies petites sentes que l'on appelle tracées. Élaborées par les Nègres marrons, les esclaves,

---

aurait tendance à réduire trop souvent les éléments du roman à l'essai littéraire, *Éloge de la créolité*, dont l'un des co-auteurs est Chamoiseau. Tout en tenant compte de sa lecture pertinente, nous nous proposons d'aborder plutôt le texte lui-même.

<sup>35</sup> TX, p. 38 et p. 338.

<sup>36</sup> Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1984-1992 (pour la première édition en sept volumes chez Gallimard dans la collection de « Bibliothèque illustrée des histoires »), 1997 (pour la présente édition en trois volumes).

<sup>37</sup> TX, p. 323.

<sup>38</sup> Pour cette notion de « Traces-mémoires », voir surtout P. Chamoiseau et Rodolphe Hammandi (photographies), *Guyane, traces-mémoires du baigne*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites (CNMHS), p. 15 ; Pour la notion de paysage chez son père spirituel Édouard Glissant, voir entre autres l'ouvrage suivant : Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981 (pour la première édition), 1997 (pour la présente édition), p. 32. Voir également la troisième section du présent chapitre ainsi que le troisième chapitre de la présente partie consacré à un roman de Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*.

<sup>39</sup> TX, p. 170.



les créoles, à travers les bois et les mornes du pays, ces tracées disent autre chose. Elles témoignent d'une spirale collective que le plan colonial n'avait pas prévue.<sup>40</sup>

Une telle mise en relation du quartier Texaco à d'autres lieux est récurrente dans le roman : par exemple, la relation du centre (l'En-ville) et de la périphérie (Texaco)<sup>41</sup> ; le positionnement de Texaco entre la campagne et la ville, entre la ruralité et l'urbanité<sup>42</sup>. Cela nous permet de penser que le quartier Texaco constitue, pour reprendre l'expression de l'héroïne Marie-Sophie, un « port d'attache<sup>43</sup> » ou un « point d'ancrage<sup>44</sup> » pour divers habitants de Texaco. Tel que l'a mentionné Larose, ce lieu de Texaco est donc « un produit et un producteur de la poétique de la Relation (ou de la “créolisation”)<sup>45</sup> » au sens glissantien.

Toutefois, il ne faut pas négliger, à notre avis, que cette relation n'a pas forcément le même sens chez les hommes et chez les femmes du quartier Texaco. Les hommes de ce quartier ne sont que « légers sur terre » alors que les femmes cherchent constamment à « s'ensoucher<sup>46</sup> » :

La bataille, nous devons la mener seules, car les hommes, oublieux du Noutéka des mornes, n'organiseraient rien, ne planteraient rien ;

---

<sup>40</sup> Voir P. Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991 (pour la première édition chez Hatier), 1999 (pour la présente édition), p. 13 (dans la note au bas de page).

<sup>41</sup> *TX*, p. 218. Pour le lien entre l'En-ville et des quartiers d'alentour y compris Texaco, voir également p. 400.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>45</sup> C. Larose, *op. cit.*, p. 64.

<sup>46</sup> *TX*, p. 352.

avec cette terre, ils conservaient de toute éternité un contact provisoire.<sup>47</sup>

C'est ainsi que le quartier Texaco est décrit comme ville des femmes<sup>48</sup> à la différence de l'En-ville que représentent les hommes dans le récit. Pour ce conflit entre les sexes, la vision de Larose (qui cite Christine Chivallon)<sup>49</sup> et celle de Richard D. E. Burton<sup>50</sup> sont diamétralement différentes : Burton souligne d'une manière pessimiste l'« opposition absolue » ou le « manichéisme binaire<sup>51</sup> » de l'univers romanesque de *Texaco* ; par contre, Larose considère d'une façon optimiste que ce dualisme s'efface dans la perspective théorique du « Divers », selon laquelle « la femme et l'homme [...] s'unissent, compatibles et complémentaires »<sup>52</sup>. Pour notre part, nous optons pour l'opinion de Burton plutôt que celle de Larose, étant donné que cette dualité femme-homme constitue dans le récit un conflit irrécupérable dans une dialectique qui pourrait en faire une collectivité homogène.

Lieu de relation, Texaco est aussi présenté comme un lieu de transformation ou de métamorphose en ce sens que sa description n'est pas du tout figée et homogène dans le récit. Ainsi l'urbaniste ne parle pas de « bidonville » mais de « mangrove urbaine<sup>53</sup> ». En effet, ce quartier se divise en

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>49</sup> Christine Chivallon, « *Texaco* ou l'éloge de la "spatialité" », dans *Notre Librairie*, No. 127, juillet-septembre, 1996, p. 88-107. Cité par C. Larose, *op. cit.*, surtout p. 74-75 et p. 77-78.

<sup>50</sup> Richard D. E. Burton, « Chapitre 5 : Espace urbain et créolité dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », dans *Le roman marron*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 179-200.

<sup>51</sup> R. D. E. Burton, *op. cit.*, p. 197 et p. 199.

<sup>52</sup> C. Larose, *op. cit.*, p. 75.

<sup>53</sup> *TX*, p. 336. Sans doute, cette notion viendrait d'un article de Serge Letchimy, modèle

deux sites : « Texaco du haut » construit sur la falaise et « Texaco du bas » près de la mangrove. Une telle caractéristique de mangrove peut se lire également dans la description de l'insalubrité, du désordre et de la désorganisation en tous genres (odeur du quartier ; couleur, forme et disposition de cases ; types d'habitants ; la situation du « langage neuf<sup>54</sup> »).

Le quartier Texaco est aussi décrit comme un lieu énigmatique pour les gens hors du quartier comme pour les lecteurs. Cette caractéristique se traduit notamment par un surnom de l'héroïne qui est pourtant gardé secret jusqu'à la fin du récit (soit à la fin de la deuxième partie). Lorsque Marie-Sophie s'engage dans la construction de Texaco, un « vieux-nègre de la Doum » l'incite à se trouver un nom secret « que personne ne connaît et que dans le silence de [son] cœur [elle peut] crier pour [se] mettre en vaillance »<sup>55</sup>. Cette dissimulation onomastique constitue dans son for intérieur une assise qui soutient implicitement sa volonté de conquête du lieu. Bien que Marie-Sophie (ou bien le narrateur Chamoiseau) révèle que son nom secret n'est pas différent du nom de Texaco, le caractère mystérieux de ce quartier, quant à lui, ne s'efface point<sup>56</sup> : il demeure « indéchiffrable<sup>57</sup> » pour les habitants de l'En-ville

---

de l'urbaniste dans *Texaco* : Serge Letchimy, « Tradition et créativité : les mangroves urbaines de Fort-de-France », dans *Carbet*, juin 1984, Vol. 2, p. 83-101.

<sup>54</sup> *TX*, p. 282.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 376. Pour la scène où l'héroïne se nomme d'un nom secret, voir également p. 380.

<sup>56</sup> Voir *TX*, p. 376 et 380. Pour la problématique du nom et du prénom dans les Antilles postcoloniales, voir surtout ces deux livres fondamentaux : Pierre Pinalie, *Abdonise et Tèramène, les prénoms créoles*, Martinique, Désormeaux, 1997 ; Philippe Chanson, *La blessure du nom*, Belgique, Academia Bruylant, coll. « Anthropologie prospective », 2008.

<sup>57</sup> *TX*, p. 235-236 et p. 409.

comme pour ceux de Texaco ou bien un « chaos pyramidal<sup>58</sup> » pour les habitants de l'En-ville comme pour ceux de Texaco, ce quartier au centre duquel se trouve la case de Marie-Sophie porteuse du nom secret<sup>59</sup>.

En revanche, lorsque les caractéristiques du quartier Texaco sont mises en ordre (lorsque les habitants de Texaco commencent à bâtir ou à renforcer leurs cases en béton<sup>60</sup>), Marie-Sophie se sent asphyxiée ou figée. C'est parce que les aspects que nous venons d'identifier assurent d'une certaine manière la force motrice du quartier et de l'héroïne. Comme l'a expliqué Milne, le béton symbolise les « dangers de l'immobilité<sup>61</sup> » ou la perte de cette vitalité du quartier étant donné que « le béton, c'était l'En-ville par excellence, le signe définitif d'une progression dans l'existence<sup>62</sup> ».

En dépit de tels traits fondamentaux, le quartier Texaco est décrit comme une « non-ville<sup>63</sup> » ou un « embryon fragile<sup>64</sup> » : c'est dire qu'il est sans cesse menacé d'« inexistence<sup>65</sup> » administrative et réelle, donc fragile et incertain comme l'est Marie-Sophie. Même après avoir gagné la confirmation presque officielle de la possibilité d'occuper la pente près de l'En-ville, Marie-Sophie n'en demeure pas moins dans une situation d'angoisse diffuse et de fragilité<sup>66</sup>. De la même manière, le quartier Texaco est constamment menacé

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 454 et p. 463.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 458, p. 467 et p. 477.

<sup>61</sup> L. Milne, *op. cit.*, p. 132.

<sup>62</sup> *TX*, p. 456, cité par L. Milne, *op. cit.*, p. 132.

<sup>63</sup> *TX*, p. 152.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 472.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 484-485.

non pas « par la botte, l'épée, le fusil ou les dominations bancaires de l'Être occidental, mais par l'érosion des différences [du] génie [de ses habitants], de leurs goûts, de leurs émois... — de leur imaginaire »<sup>67</sup>.

Sans citer ici l'analyse de Milne sur « l'habitat fragile<sup>68</sup> », nous pouvons avancer que cette fragilité représente d'une certaine manière l'aspect humain de Texaco : les valeurs géographiques et symboliques de ce lieu ne peuvent rester les mêmes selon le changement d'habitants ou d'environnements. Il serait trop schématique de distinguer entre l'humanisation de l'espace de Texaco et la déshumanisation de l'espace urbain de l'En-ville ; cependant, nous pouvons penser que la conquête du quartier Texaco signifie la volonté d'assumer une telle vulnérabilité de l'existence humaine à l'ère de la mondialisation accélérée.

Enfin, ces brèves analyses de la description du quartier Texaco nous permettent de constater ceci : cet « espace créole<sup>69</sup> » n'est pas une solution au sentiment de non-lieu ressenti par les personnages mais plutôt, comme nous pourrions le voir dans la troisième section du présent chapitre, une transformation de la fragilité d'une telle condition : cette inversion axiologique amène le personnage-narrateur ainsi que l'auteur Chamoiseau à considérer une telle perception précaire du lieu d'appartenance comme étant un moteur de l'écriture et de l'identification.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 493.

<sup>68</sup> L. Milne, *op. cit.*, p. 132.

<sup>69</sup> *TX*, p. 410.

Par quelle structure narrative le personnage-narrateur Chamoiseau met-il en récit une telle configuration spatiale ? Afin de l'examiner, nous aborderons les spécificités de la figure du « marqueur de paroles » dans le récit, l'entrelacs de « Je » et de « Nous » et finalement, la narration au croisement de différentes couches spatio-temporelles.

## **1.2. Comment narrer le non-lieu et la conquête du lieu d'appartenance ?**

### **1.2.1 Fonctions du « marqueur de paroles » dans *Texaco***

Parallèlement à d'autres romans de l'auteur Chamoiseau, le personnage-narrateur Chamoiseau réapparaît avec le même titre de « marqueur de paroles » dans le récit de *Texaco*. Comme le disait Milne<sup>70</sup> en s'appuyant sur Chancé et Moudileno, cette figure du « marqueur de paroles » se situe au seuil de la fiction et de la réalité, ou à l'intérieur et à l'extérieur du récit. Une telle situation de l'entre-deux nous permet de considérer que l'existence de cette figure assurerait, ne fût-ce que fictivement, l'authenticité du récit en question.

De plus, cette position intermédiaire du personnage-narrateur se traduit également par celle de sa propre écriture qui se veut au croisement de l'écrit et de l'oral. Comme nous l'avons déjà vu dans notre étude du roman

---

<sup>70</sup> L. Milne, *op. cit.*, p. 133-142. Pour cette figure de « marqueur de paroles », voir surtout les études globales de Dominique Chancé : *L'auteur en souffrance*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 2000 ; *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2010. Voir aussi l'étude de la stratégie linguistique dans les romans de Chamoiseau, voir avant tout l'étude suivante de Lise Gauvin : « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », dans *Littérature*, No. 101, Paris, Armand Colin, février 1996, p. 5-24.

*Solibo Magnifique*<sup>71</sup>, une telle tentative de relier l'écrit et l'oral (soit le marquage de paroles) ne peut être réalisée pour autant : le personnage-narrateur Chamoiseau arrive à la conclusion que sa tentative de marquage est vouée à l'échec. Dans *Solibo Magnifique*, il va jusqu'à considérer son écriture du récit de vie du conteur Solibo comme étant « une version réduite, organisée, *écrite*, sorte d'ersatz de ce qu'avait été le Maître [=Solibo] cette nuit-là : il était clair désormais que sa parole, sa vraie parole, toute sa parole, était perdue pour tous — et à jamais. »<sup>72</sup> Nous pouvons retrouver une telle situation dans la dernière partie de *Texaco* où le narrateur finit par sentir sa propre impuissance à « bâtir / conserver [...] cette cathédrale que la mort a brisée »<sup>73</sup>.

À cette perception de l'impuissance à relier la parole de l'informatrice et l'écriture dans la narration, nous pouvons ajouter une autre d'« incapacité générale <sup>74</sup> » : à la fin du récit, le personnage-narrateur Chamoiseau s'aperçoit « à quel point [son] écriture trahissait le réel »<sup>75</sup>. Cela le porte à se sentir plus que jamais « inutile » devant l'« absorption progressive que faisait l'En-ville de ce lieu magique [=le quartier Texaco] »<sup>76</sup>. C'est dire que sa conscience de l'impuissance à entraver l'intégration spatio-symbolique du quartier Texaco (symbole de l'oralité) à l'En-ville (symbole de la scripturalité) en traduit une autre à reconstruire la parole de l'héroïne dans l'écrit. De ce fait, il nous paraît que le sentiment d'incapacité du personnage-

---

<sup>71</sup> Voir le deuxième chapitre de la deuxième partie de la présente thèse.

<sup>72</sup> *SM*, p. 226. Les italiques sont dans le texte.

<sup>73</sup> *TX*, p. 496.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 497.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

narrateur face à une telle absorption spatiale est comparable à celui du personnage-narrateur dans *Solibo Magnifique* qui cède enfin ses écrits de la parole du conteur Solibo aux archives de la police<sup>77</sup>, archives qui sont un lieu emblématique de l'écrit, de la logique et de la rationalité.

Tout en se considérant ainsi à la fois dans l'entre-deux de l'écrit et de l'oral et dans l'impuissance à marquer la parole de l'héroïne, le personnage-narrateur Chamoiseau évoque, invoque et convoque des personnages principaux de ses récits précédents : à titre exemple, Pipi, protagoniste dans son premier roman *Chronique des sept misères*<sup>78</sup> et Solibo magnifique, dans son deuxième *Solibo Magnifique*<sup>79</sup>. De ce fait, nous pouvons penser que le personnage-narrateur fonctionne aussi comme un point de tangence des univers romanesques de plusieurs romans de Chamoiseau.

Malgré une telle reprise de ces caractéristiques du personnage-narrateur déjà à l'œuvre dans les romans de Chamoiseau, nous avons une forte impression que, dans *Texaco*, la présence du personnage-narrateur Chamoiseau est relativement réduite : sauf dans la dernière partie intitulée « Résurrection », il n'apparaît que dans les notes<sup>80</sup> ou bien dans les incises (par exemple dans les extraits des 26 cahiers de Marie-Sophie ; les commentaires de Ti-Cirique ou de l'urbaniste ; deux lettres du personnage-narrateur Chamoiseau adressées à

---

<sup>77</sup> *SM*, p. 226-227. Voir également le deuxième chapitre de la deuxième partie de la présente thèse.

<sup>78</sup> *TX*, p. 387. P. Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 (pour la première édition), 1988 (pour la présente édition).

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 491.

<sup>80</sup> Pour l'analyse des notes chez Chamoiseau, voir également l'étude de L. Gauvin : « 2. *Autor in Fabula* : les contres-notes de Patrick Chamoiseau », dans *Écrire pour qui ?*, Paris, Karthala, 2007, p. 37-49.



l'héroïne). Par rapport à d'autres romans comme *Solibo Magnifique* et *Biblique des derniers gestes*, le trait fondamental de l'inscription du personnage-narrateur dans *Texaco* se manifeste donc à travers une structure narrative qui distingue plus clairement, que dans d'autres romans, diverses instances narratives (comme celle du personnage Chamoiseau, celle du narrateur Chamoiseau et celle de l'auteur-modèle Chamoiseau).

Une telle analyse des spécificités du « marqueur de paroles » nous permet de saisir de plus près la façon dont il s'insinue dans le récit afin qu'il puisse raconter la situation du non-lieu comme étant l'évaluation positive de la fragilité spatiale.

### **1.2.2. Entrelacs de « Je » et de « Nous »**

La grande partie du récit de *Texaco* se fonde principalement sur les deux discours de Marie-Sophie : d'une part, le discours direct de la remémoration de Marie-Sophie ; d'autre part, le discours dialogique entre cette dernière et le personnage-narrateur Chamoiseau.

Dans le discours direct, Marie-Sophie raconte le récit de la fondation de Texaco par le canal de sa mémoire individuelle tout en se désignant par « Je ». Cette remémoration constitue une sorte d'épopée où dominent les verbes au passé simple. Nous pouvons penser d'ailleurs que l'utilisation du pronom personnel « Je » signifie une posture d'auto-affirmation : en témoignent les deux scènes semblables où Esternorme et Marie-Sophie tentent d'affirmer ce qu'ils faisaient par l'emploi répété de ce pronom de la première personne du

singulier<sup>81</sup>. Malgré cela, il n'est pas difficile d'observer que ce discours direct utilise aussi abondamment le pronom de la première personne du pluriel : « Nous ». Une confidence de l'héroïne dans l'extrait suivant nous incite à supposer qu'elle raconte le récit en tant que représentante ou poteau-mitan du quartier Texaco :

Alors, ils [=les délégués communistes] regardèrent les vieux-quartiers en se disant *C'est quoi ces personnes-là ?* et ce fut bon pour moi — et « moi » c'est comme dire « nous ».<sup>82</sup>

Par rapport aux romans précédents de Chamoiseau, l'utilisation du pronom « Nous » semble pour autant très modeste dans *Texaco*. Si nous nous référons à l'auteur Chamoiseau dans l'extrait suivant, nous pouvons comprendre que cela s'explique par un déplacement de sa perspective socioculturelle :

Un critique a remarqué une fois que *Chronique des sept misères* est un roman du « nous », alors que *Texaco*, c'est le « je ». Mais la question n'est pas celle du « nous » des communautés anciennes, mais celle du « je » et du « nous » ensemble. On se trouve à la fois dans la construction de la conscience collective, de la perception de cette réalité mosaïque et complexe, et dans la modernité de l'individuation. Je suis un individu dans un « nous » problématique, et inversement. Le « je » de *Texaco* est un « nous » problématisé qui, à son tour, renvoie à un « je » en train de se construire.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 174-176 (pour Esternorme) et p. 382 (pour Marie-Sophie)

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 402. L'italique dans le texte.

<sup>83</sup> « Les identités dans la totalité-monde : entretien avec Patrick Chamoiseau » (présenté et réalisé par Silyane Larcher), dans *Cités*, No. 29, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 133-134.

Un tel entrelacs de « Je » et de « Nous » peut se lire dans un autre aspect de la narration. Dans le discours dialogique entre Marie-Sophie et le personnage-narrateur Chamoiseau, celui-ci ne répond pas toujours au cours du récit, excepté dans deux cas : deux lettres du personnage-narrateur adressées à l'héroïne<sup>84</sup> et la dernière partie du roman où le personnage-narrateur explique les circonstances de l'écriture du récit de vie de Marie-Sophie. En se référant aux dits de celle-ci, il cherche à répondre à sa propre « exigence » de reconstitution scripturale de la parole de cette héroïne après sa mort.

Par surcroît, nous ne pouvons ignorer que la narration de cette informatrice est transcrite par le personnage-narrateur Chamoiseau. En tant qu'écrivain public ou bien représentant de la parole de Marie-Sophie, il est présent tout au cours du récit. Parfois, la distinction entre les pensées de l'héroïne et celles du personnage-narrateur devient très floue pour les lecteurs : par exemple, nous pouvons retrouver les pensées du personnage-narrateur dans les réflexions de l'héroïne concernant son écriture de cahiers<sup>85</sup>. C'est ainsi que ces deux acteurs — fragiles l'un et l'autre de façon différente (l'une, menacée par la disparition de Texaco et l'autre, incapable de transcrire la parole) — s'entrelacent afin de reconstruire tant bien que mal la cathédrale du passé en voie de disparition, et ce sans qu'ils forment un « Nous » dans le récit.

---

<sup>84</sup> *TX*, p. 257-258 et p. 413. Par exemple, la lettre du narrateur Chamoiseau à l'héroïne est insérée de la façon suivante : « LE MARQUEUR DE PAROLES À L'INFORMATRICE / (...) Je connais cette épouvante. Edouard Glissant l'affronte : son œuvre fonctionne comme ça, avec un grand bonheur. / 708<sup>e</sup> lettre du Marqueur de paroles à l'informatrice. Chemise XXXI 1988. Bibliothèque Schœlcher. » (p. 413 ; les majuscules sont dans le texte.)

<sup>85</sup> *TX*, p. 411-413.

### 1.2.3. Narration au croisement de plusieurs couches spatio-temporelles

Comme nous l'avons déjà vu dans la première section, les narrateurs Marie-Sophie et Chamoiseau parcourent l'odyssée d'ex-esclaves pour nous montrer leur déplacement du lieu officiel et oppressant (l'habitation et l'En-ville) aux lieux populaires qui « [survivent] de mémoire<sup>86</sup> » (les quartiers populaires comme Texaco). Parallèlement à ce parcours géographique et symbolique, la narration de l'héroïne vise à reconstituer et à mettre en perspective plusieurs types d'histoire. Tout d'abord, une première vision historique qui distingue entre l'Histoire et les histoires :

Je ne vais pas te refaire l'Histoire, mais le vieux nègre de la Doum révèle, dessous l'Histoire, des histoires dont aucun livre ne parle, et qui pour nous comprendre sont les plus essentielles.<sup>87</sup>

Dans cette optique, il nous faut penser que les « histoires » sont considérées de la même manière que les « Traces-mémoires » présentes dans le quartier Texaco. La deuxième vision historique se rapporte étroitement à la première : comme l'annonce l'héroïne vers le début du récit, elle ne raconte la mémoire collective de Texaco que par l'intermédiaire de sa propre mémoire individuelle :

La sève du feuillage ne s'élucide qu'au secret des racines. Pour comprendre Texaco et l'élan de nos pères vers l'En-ville, il nous faudra remonter loin dans la lignée de ma propre famille car mon intelligence de la mémoire collective n'est que ma propre mémoire.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 49.

Et cette dernière n'est aujourd'hui fidèle, qu'exercée sur l'histoire seule de mes vieilles chairs.<sup>88</sup>

Ces deux visions historiques peuvent se comparer à la troisième qui focalise moins sur l'histoire des hommes (*His-story*) que sur l'histoire des femmes (*Her-story*). De ce point de vue, il serait légitime de retrouver ce troisième glissement même dans la construction du récit principal (soit dans la deuxième partie « Le Sermon de Marie-Sophie Laborieux ») : c'est par l'entremise du passage de la « première table » (premier chapitre de cette deuxième partie) concernant l'histoire d'Esternorme à la « deuxième table » (seconde chapitre de la même partie), l'histoire de Marie-Sophie, que se profile ce point de vue en provenance de l'historiographie féministe depuis les années 1970<sup>89</sup>. Cette optique historiographique de *her-story* cherche en principe à rectifier la domination masculine dans le domaine de l'histoire ou de l'historiographie pour mettre en lumière l'existence des femmes et leurs rôles, jusqu'alors presque complètement dissimulés, au cours de l'histoire humaine.

De ces trois conceptions historiques, il découle que la narration reconstituée de Marie-Sophie se trouve au seuil des deux valeurs opposées comme dans le cas de la description de la « fragilité » du quartier Texaco. On dirait que le personnage-narrateur Chamoiseau joue un rôle visant à réconcilier cette relation conflictuelle des visions historiques à travers la transcription de la

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>89</sup> Selon l'article de « herstory » dans *Oxford English Dictionary* (Oxford University Press, 2006), cette notion historiographique est attestée pour la première fois dans une anthologie de textes féministes qui est préparée par Robin Morgan : *Sisterhood is powerfull*, New York, Vintage, 1970.

parole de l'informatrice ; mais pourtant il n'en arrive qu'à tomber, tel que nous l'avons vu plus haut, dans l'échec de cette réconciliation dans son écriture. En effet, étant ainsi dans une situation précaire devant son devoir de marquage d'avant et d'après la mort de l'héroïne, le personnage-narrateur finit par penser qu'« elle [son écriture] transmettait rien du souffle de l'Informatrice, ni même n'évoquait sa densité de légende »<sup>90</sup>.

Dans quelles perspectives théoriques l'auteur Chamoiseau a-t-il choisi de mettre en relief une telle vulnérabilité spatio-temporelle, celle que nous avons analysée sur les plans de la description spatiale et de la structure de la narration ? La prochaine section cherchera à répondre à cette question dans l'espoir de mieux situer le roman *Texaco* dans le contexte socioculturel.

### **1.3. Réflexions du lieu chez Chamoiseau**

#### **1.3.1. Contexte théorique du lieu chez Chamoiseau**

Les réflexions du lieu, de l'espace ou de l'habitat chez Chamoiseau nous semblent s'amalgamer dans la notion que nous avons déjà citée précédemment : le concept spatio-temporel ou bien chronotopique que sont les « Traces-mémoires ». Pour mettre au point son évocation prophétique du lieu (pour paraphraser l'expression d'Augé comme de Glissant), il s'agira pour nous de passer en revue ces quatre sources de rayonnement : le domaine historique ; le domaine sociologique et anthropologique ; le domaine phénoménologique ; et le domaine urbanistique.

---

<sup>90</sup> *TX*, p. 497.

Le premier fondement de la théorie du lieu chez Chamoiseau est l'un des courants de l'étude historique : des réflexions historiques reliant l'histoire, les mémoires et les lieux. De ce point de vue témoigne notamment la notion de « Lieu de mémoire » de Pierre Nora<sup>91</sup>. Comme nous l'avons abordé plus haut, cette notion apparaît aussi dans le texte de *Texaco* comme si les deux notions (lieux de mémoire et Traces-mémoires) étaient synonymes. Cependant, en y regardant de plus près, il n'est pas inadéquat d'avancer qu'elles s'opposent assez nettement l'une à l'autre : les lieux de mémoire chez Nora se concentrent plutôt sur la grande Histoire nationale au singulier à la différence des Traces-mémoires chez Chamoiseau qui visent davantage les petites histoires au pluriel. C'est dans une telle perspective que l'auteur Chamoiseau cite à titre d'exergue de la dernière partie de *Texaco* les réflexions théoriques de Glissant :

Parce que le temps historique fut stabilisé dans le néant, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises.

Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit « fouiller » cette mémoire à partir des traces parfois latentes, qu'il a repérées dans le réel.<sup>92</sup>

Nous pouvons penser qu'une telle conception du fouillage de la « parole du paysage<sup>93</sup> » chez Glissant contribue, au moins en partie, à la

---

<sup>91</sup> P. Nora (dir.), *op. cit.*, p. 23-43 (dans l'introduction du Tome I).

<sup>92</sup> É. Glissant, « 27. La querelle avec l'histoire », dans *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 222-231 (voir surtout p. 227-228), cité par Chamoiseau dans *TX*, p. 491.

<sup>93</sup> É. Glissant, « 46. Roman des Amériques », dans *Le discours antillais*, *op. cit.*, voir surtout p. 435-443.

spatialisation de la mémoire collective et de l'identité nationale dans les romans de Chamoiseau.

Le deuxième contexte de la théorie du lieu chez Chamoiseau est de l'ordre de la sociologie et de l'anthropologie : la perspective de ce domaine focalise particulièrement sur la relation qu'entretiennent les êtres humains avec l'espace. Comme l'a bien résumé Larose, nous pouvons dire que ce sont les trois théoriciens socio-anthropologues qui représentent ce domaine : Henri Lefebvre, Michel de Certeau et Marc Augé<sup>94</sup>. Ce qu'ils ont de commun est la distinction d'espaces selon les activités de l'être humain et l'évaluation d'un espace plus humanisé et humanisant : on fait la distinction entre les trois espaces (l'« espace perçu », l'« espace conçu » et l'« espace vécu » chez Lefebvre), entre l'espace existentiel et le lieu géographique (chez de Certeau) ou entre l'espace géographique et le lieu existentiel (chez Augé).

Ce point de vue se traduit par plusieurs scènes de *Texaco* où le personnage-narrateur oppose sans cesse l'En-ville (l'espace ordonné, organisé, rationnel et désumanisant) et le quartier Texaco (le lieu désordonné, désorganisé, chaotique et humanisant).

Nous pouvons supposer que cette deuxième perspective se relie intimement à la troisième, celle de la phénoménologie de l'espace ou de l'habitat comme chez Martin Heidegger<sup>95</sup> ou Maurice Merleau-Ponty<sup>96</sup>. Chez

---

<sup>94</sup> C. Larose, *op. cit.*, p. 15-22.

<sup>95</sup> Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret, Paris, Gallimard, 1954 (pour l'édition originale en allemand), 1958 (pour la présente édition) ; *Remarques sur art – sculpture – espace*, traduit de l'allemand par Didier Franck, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque », 1996 (pour l'édition originale



ces phénoménologues, l'espace est considéré comme un « monde vécu » qui désigne un monde concret et quotidien (traduction du mot allemand *Lebenswelt*). Par surcroît, Heidegger met en avant la notion d'« habiter » ou d'« habitat », l'espace humanisé et humanisant. Cette perspective phénoménologique est aussi partagée par un géographe culturel Augustin Berque<sup>97</sup>. Celui-ci s'intéresse depuis longtemps à la géographicité de l'être humain pour former enfin, au croisement de la géographie et de la philosophie, l'étude des milieux humains qu'est la « mésologie ».

Il est possible de retrouver une même insistance sur l'enlacement entre le lieu et l'être humain dans la construction de l'héroïne Marie-Sophie Laborieux : comme nous l'avons vu dans la première section, elle est décrite comme un poteau-mitan partageant les caractéritiques spatio-symboliques avec le quartier Texaco.

La quatrième assise de la perspective de Chamoiseau, c'est la réflexion urbanistique sur le quartier populaire, surtout celle de Serge Letchmy<sup>98</sup>. Cet urbaniste martiniquais, devenu maire de Fort-de-France en 2001

---

en allemand), 2009 (pour la présente édition).

<sup>96</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976. M. Augé explique la notion d'espace chez de Certeau en s'appuyant sur la réflexion de Merleau-Ponty : *Non-lieux*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI  siècle », 1992, surtout p. 102-103.

<sup>97</sup> En s'inspirant de la géographie culturelle ainsi que de la théorie du paysage dans *F doron* (théorie des milieux) de Tetsuro Watsuji (philosophe japonais), Augustin Berque définit sa méthodologie de la géographie, « mésologie », comme une «  tude des milieux humains » :  tude de la relation éco-techno-symbolique de l'existence humaine à l'environnement. Voir surtout son ouvrage suivant : Augustin Berque, * coum ne : introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. « Belin poche », 1987 (pour la première édition), 2009 (pour la présente édition).

<sup>98</sup> S. Letchimy, « Tradition et créativité : les mangroves urbaines de Fort-de-France », dans *Carbet*, Vol. 2, juin 1984, p. 83-101 ; *De l'habitat précaire à la ville, l'exemple martiniquais*, avec la collaboration de Gilbert Bazabas, Paris, L'Harmattan, coll.

(jusqu'à 2010), est un modèle de l'urbaniste moderne dans *Texaco*. Ses réflexions sur la précarité de la « mangrove urbaine » peut se lire à la fois dans la description de la vulnérabilité de Texaco et dans la construction de personnages fragiles comme Marie-Sophie et le marqueur de paroles Chamoiseau.

Tels sont les fondements principaux de l'optique du lieu chez Chamoiseau. Nous devons attendre son cinquième roman *Biblique des derniers gestes* afin que nous puissions constater l'élargissement de cette perspective du lieu : le déplacement du lieu restreint (la Martinique) jusqu'au lieu plus ouvert ou bien nous permet d'entrevoir une vision de Chamoiseau qui est beaucoup plus utopique, ou plutôt « hétérotopologique<sup>99</sup> », que dans *Texaco*.

### **1.3.2. Conquête du lieu d'appartenance dans la situation postcoloniale**

Compte tenu des contextes théoriques de l'auteur Chamoiseau, nous pouvons nous poser encore une autre question : pourquoi l'auteur Chamoiseau choisit-il de spatialiser l'identité collective dont l'assise serait la créolité selon les auteurs d'*Éloge de la créolité* ? En quoi consiste ce choix esthétique de spatialisation de l'identité ? Dans le but de répondre à ces questions, nous proposerons trois interprétations de ce choix du romancier.

Au bout du parcours, du « non-lieu » à l'ancrage identitaire en passant par la migration intérieure, cette situation du manque de lieux

---

« Objectif villes », 1992.

<sup>99</sup> Michel Foucault, *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 27.

d'appartenance n'a pas disparu pour autant. Même si nous pouvons dire que les personnages finissent par trouver un lieu de résidence provisoire dans le quartier Texaco, cet habitat n'est pas nécessairement assuré. Tel que nous l'avons expliqué, ce lieu ne cesse d'être menacé par une autre arrivée éventuelle d'urbanistes destructeurs qui ne visent qu'à la rationalisation de lieux insalubres. En considérant la description fréquente de la fragilité, de l'opacité, du chaos ou de l'incertain de Texaco, nous constatons que l'auteur Chamoiseau tente de mettre en récit le processus de la créolisation de l'identité individuelle et collective dans la Martinique contemporaine. C'est dire que la conquête du lieu d'habitat consiste à trouver un point de repère ou un « Lieu incontournable<sup>100</sup> » dans le sens que Glissant a donné à ces termes. Une telle perspective théorique de Chamoiseau peut se traduire par d'autres notions jumelées : le « petit contexte » et le « grand contexte », la « nation » et la « totalité-monde » ou la « créolité » et la « créolisation<sup>101</sup> ».

Cette conquête du lieu ne concerne pas seulement l'habitat ou le lieu d'appartenance mais aussi le décryptage et la conservation de la mémoire collective des anciens esclaves, ces mémoires qui risquent aussi incessamment de tomber dans l'oubli sous le poids de l'Histoire officielle. Dans une telle optique, il est légitime de penser ceci : le parcours de la migration intérieure de personnages pourrait se lire comme un processus de réconciliation entre les deux éléments conflictuels, qu'ils soient sur le plan spatial ou temporel.

---

<sup>100</sup> É. Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 513-514 ; *Traité du tout-monde, poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 59.

<sup>101</sup> Voir un entretien avec Chamoiseau réalisé par S. Larcher, *op. cit.*, surtout p. 124-127 ; *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, surtout p. 222.

Conquérir leur lieu d'appartenance et récupérer leur propre temps historique, ces deux actions fonctionnent donc comme les éléments inséparables et simultanés qui assurent, fût-ce provisoirement, l'identité individuelle ou collective. D'un tel point de vue, la fin de la deuxième partie — où l'urbaniste propose le projet d'intégration officielle du quartier Texaco à l'En-ville — nous montre une vision utopique de la co-habitation du quartier populaire (symbolique des mémoires collectives ou des petites histoires) et de la ville moderne (symbolique de la mémoire officielle ou de la grande Histoire). Cependant, la fragilité du lieu de Texaco ne s'efface toujours pas mais demeure même sous un tel projet urbanistique.

Afin de voir de plus près la situation postcoloniale du quartier Texaco, nous nous pencherons encore sur la relation entre l'En-ville et ce quartier. Selon Milne qui se réfère à la théorie postcoloniale d'Edward Soja et de Homi K. Bhabha <sup>102</sup>, la relation entre l'En-ville et le quartier Texaco constitue un « tiers espace » : ce quartier populaire est un « tiers espace » (traduction de l'expression anglaise « Thirdspace ») lequel espace permet « la co-existence (souvent conflictuelle et toujours dynamique) du sujet de l'énoncé et du sujet de l'énonciation » <sup>103</sup>. Et Milne de citer Bhabha en le traduisant : « Ces espaces “intermédiaires”, dit-il, fournissent le terrain où s'élaborent des stratégies du moi — singulier ou collectif — inaugurant des signes identitaires nouveaux, et des sites innovateurs de collaboration et de contestation, dans

---

<sup>102</sup> L. Milne, *op. cit.*, p. 109-110.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 110.

l'acte même de définir la société »<sup>104</sup>. La relation d'osmose constitue un signe d'innovation perpétuelle et imprévisible de même qu'un signe de la souffrance due à la vulnérabilité.

Dans cette optique, nous pouvons penser finalement ceci : c'est afin de mettre en récit une telle relation d'osmose de l'être humain et du lieu d'appartenance que l'auteur Chamoiseau a choisi de spatialiser l'identité collective tout en la décrivant dans un état fragile, que ce soit sur le plan du contenu, de la narration ou de la perspective théorique.

## Conclusion

La mise en récit de la conquête et de la création de l'habitat créole dans le roman *Texaco* permet à l'auteur Chamoiseau d'élargir son esthétique romanesque. En effet, comme l'a mentionné Chancé<sup>105</sup>, Chamoiseau déploie après *Texaco* son point de vue socioculturel du « petit contexte » (qui est la réconciliation difficile entre l'oralité et la scripturalité) au « grand contexte » (qui s'interroge sur la condition de l'identification à l'ère de la mondialisation). En même temps, sa conception de l'espace est de plus en plus élargie jusqu'à produire un ouvrage disons rabelaisien, *Biblique des derniers gestes*. Dans cette

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 110. Voir aussi Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, coll. « Routledge Classics », 1994, p. 2.

<sup>105</sup> Pour l'élargissement du thème principal chez Chamoiseau, Chancé explique comme suit : « Si un seuil peut être tracé dans l'œuvre de Chamoiseau, ce serait autour de la double publication, en 1997, d'*Écrire en pays dominé* et de *L'Esclave vieil homme et le molosse*, qui marque le passage de la créolité locale de *Texaco* à la créolisation globale de la « pierre-monde ». De ce point de vue, Chamoiseau a suivi un itinéraire très proche d'Édouard Glissant, refaisant, à son tour, le passage de l'analyse des problèmes antillais (ce que Patrick Chamoiseau, dans des entretiens récents appelle le « petit contexte »), à l'ouverture au monde. » (D. Chancé, *op. cit.*, 2010, p. 271.)

optique, nous pouvons considérer le roman *Texaco* comme un point charnière dans sa carrière littéraire.

En outre, depuis 2011, le romancier Chamoiseau se charge d'une mission d'aménagement des « zones d'attractivités régionales » dans une ancienne capitale, Saint-Pierre, et dans une station touristique, Trois-Ilets. Comme s'il y avait un transfert au sens psychanalytique entre la création et son créateur, il est devenu l'un des urbanistes dont l'apparition annonce le commencement du roman *Texaco*. De ce point de vue, l'écriture de *Texaco* a pu constituer non seulement un ressort de « développement » littéraire ou esthétique mais aussi un moyen d'« épanouissement<sup>106</sup> » de sa vie elle-même.

Comme nous l'avons vu jusqu'ici, le récit *Texaco* se déroule principalement à la Martinique et n'en dépasse pas la ligne côtière. Une telle situation d'enfermement insulaire revient avec le roman *Un dimanche au cachot*. Par contre, les romans d'Ollivier focalisent leur regard sur le passage, l'exil et la migration. Afin de repérer les différences de la perception spatiale du non-lieu et de la spacialisation de l'identité entre ces deux romanciers, nous nous proposons de lire le roman *Passages* dans le chapitre qui suit.

---

<sup>106</sup> « Interview de Patrick Chamoiseau, écrivain, chargé de mission du Grand Saint-Pierre » : « Nous allons tenter un élan d'imaginaire » » (entretien réalisé par Ruby Rabathaly), Martinique, dans *France-Antilles Martinique*, 18 avril 2011 ([http://www.madinin-art.net/socio\\_cul/chamoiseau\\_le\\_Grand\\_Saint\\_Pierre.pdf](http://www.madinin-art.net/socio_cul/chamoiseau_le_Grand_Saint_Pierre.pdf) : dernière consultation le 15 janvier 2012).

## Chapitre 2

### Exil et « non-lieu » : la spatialisation de l'identité migrante dans

#### *Passages*<sup>\*</sup>

#### Introduction

Émile Ollivier était l'un de ces exilés haïtiens qui ont été forcés de partir d'Haïti dans une période de la dictature duvaliérienne (1957-1986) pour s'installer à Montréal (1968). Dans tous ses ouvrages romanesques, la question du lieu d'appartenance constitue, avec celle de l'histoire ou de la mémoire collective<sup>1</sup>, le centre de gravité de son imaginaire littéraire : perte et manque du pays natal, tentative difficile d'accomplir la (re)découverte de l'habitat identitaire, réévaluations de la situation de l'exil ou de la migration. Tous ces thèmes, dont la teneur mélancolique est plus qu'évidente, se retrouvent disséminés dans quasiment tous ses romans. Entre autres romans, son troisième intitulé *Passages*<sup>2</sup> est celui à travers lequel Ollivier a réussi à mettre en récit, en

---

\* La première version courte de ce chapitre a été publiée sous le titre de « Exil et « non-lieu » : la description spatiale dans *Passages* d'Émile Ollivier » dans *Nord-Est*, No. 3-4, Sendai (Japon), Section du Tohoku de la Société japonaise de langue et littérature françaises, 2010, p. 33-47.

<sup>1</sup> Pour la notion de « non-histoire » et sa portée théorique, voir la première partie de notre thèse. En ce qui concerne la problématique de la « non-histoire » chez Ollivier, voir surtout le premier et le troisième chapitres de la deuxième partie.

<sup>2</sup> Dans le présent chapitre, nous nous référons comme corpus primaire à l'édition suivante : Émile Ollivier, *Passages*, Montréal, Typo, coll. « Typo roman », 1991 (pour la première édition, l'Hexagon), 2002 (pour la présente édition). Rappelons que *Passages* est son premier roman publié après la chute de la dictature en Haïti (1986). Désormais, nous utilisons le sigle de *PS* dans les notes.

les approfondissant, ses réflexions sur le rapport entre l'exil et le lieu d'appartenance.

Désignant comme « non-lieu<sup>3</sup> » la perte ou le manque du lieu d'appartenance identitaire chez les exilés ou les migrants, le présent chapitre se donne donc comme objectif de traiter les deux questions suivantes : 1) de quelles façons une telle situation de non-lieu est-elle décrite dans ce roman ? ; 2) quelle sorte de valeurs ou d'enjeux théoriques portent la description du non-lieu et la tentative d'y suppléer ? Nous procéderons donc à l'analyse de la description du non-lieu sur le plan du contenu, à l'éclaircissement de la stratégie narrative et, finalement, à des réflexions sur la valeur et l'enjeu théoriques du non-lieu.

## 2.1. Récit de la mort et description du non-lieu

En lisant des romans d'Ollivier, nous pouvons entendre résonner leur basse continue tout au cours du récit : le thème de la mort ou des morts. De son

---

<sup>3</sup> Pour la notion de « non-lieu » et sa portée théorique, voir la première partie de notre thèse. En se référant à la perspective théorique de Marc Augé, Joubert Satyre a déjà analysé le thème du « non-lieu » dans *Passages* : « Non-lieux et déterritorialisation, tropicalisation et reterritorialisation dans *Passages* d'Émile Ollivier et dans *Chronique de la dérive douce* de Dany Laferrière », dans *Voix plurielles*, Vol. 5, No. 2, Association des professeur(e)s de français des universités et des collèges canadiens (APFUCC), p. 80-89. ; Marc Augé, *Non-lieux*, Paris, Seuil, coll. « La librairie XXI<sup>e</sup> siècle », 1992, surtout p. 97-144. À la différence d'Augé et de Satyre qui utilisent cette notion afin de désigner des lieux de passage à notre ère de « surmodernité » (par exemple, aéroport, grande surface, etc.), nous la considérons plutôt, à la suite de Glissant (1997) et d'Ollivier (2001), comme une situation de perte ou de manque du lieu d'appartenance identitaire : Édouard Glissant, *Traité du tout-monde, poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 192. ; É. Ollivier, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001, p. 37. Pour *Repérages*, nous utilisons désormais le sigle de *RP* dans les notes.



premier ouvrage *Paysage de l'aveugle*<sup>4</sup> jusqu'à son roman posthume *La Brûlerie*<sup>5</sup>, ce thème de la mort d'un ou de plusieurs personnages constitue presque toujours le premier moteur du récit ou de la narration : les survivants essaient ultérieurement d'élucider et de transmettre les raisons ou les circonstances de ces disparitions.

Dans le roman *Passages*, le thème principal de la mort se développe à travers l'exil et le déplacement des deux protagonistes d'origine haïtienne (Amédée Hosange et Normand Malavy) : ces deux personnages d'origine haïtienne se déplacent de Port-à-l'Écu ou de Montréal vers Miami pour mourir dans cette terre d'exil. C'est après la disparition d'Amédée et de Normand que les femmes d'Amédée et de Normand (Brigitte Kadmon et Leyda Malavy) et l'amoureuse du dernier (Amparo Doukara) cherchent à reconstruire leurs récits de vie.

Comme dans un film ayant une distribution d'ensemble, ces deux récits qui se déroulaient séparément se concentrent petit à petit en un seul récit. Ce que ces récits ont de commun, c'est une situation existentielle irrémédiable où chaque protagoniste souffre différemment de la perte ou du manque du lieu d'appartenance. Pourtant, tout en cherchant à résoudre la situation de non-lieu, Amédée et Normand se retrouvent enfin dans un échec qui les amènera à la

---

<sup>4</sup> É. Ollivier, *Paysage de l'aveugle*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1977. Désormais, nous utilisons le sigle de *PA* dans les notes. Nombreux sont ceux qui tiennent cet ouvrage pour un recueil de deux nouvelles ; et pourtant, comme nous le verrons dans le troisième chapitre, nous pensons que ces deux nouvelles partagent une certaine tonalité narrative que l'on pourrait qualifier de « mélancolie postcoloniale ».

<sup>5</sup> É. Ollivier, *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004 (posthume). Désormais, nous utilisons le sigle de *BR* dans les notes.

mort. Afin de mieux expliquer comment est mise en récit cette situation spatiale de non-lieu, il convient d'analyser la description respective des trois lieux principaux dans ce roman (soit Port-à-l'Écu, Montréal et Miami) tout en résumant chaque récit.

### 2.1.1. Port-à-l'Écu : l'isolement insulaire

Le premier récit se déroule dans une ville imaginaire en Haïti, Port-à-l'Écu, récit dont le protagoniste est Amédée Hosange. Avec sa femme Brigitte Kadmon et d'autres amis, il projette de quitter le pays natal après avoir appris que leur terre de culture était expropriée par une entreprise américaine<sup>6</sup>. Ils construisent de leurs propres mains un « trois-mât » nommé *La Caminante* pouvant contenir 67 personnes au total pour traverser la mer Caraïbe jusqu'aux États-Unis. Toutefois, leur bateau finit par faire naufrage à mi-chemin, ce qui fait que seulement une vingtaine de *boat-people*, y compris le protagoniste et sa femme, peuvent toucher en dérive la terre de Miami. Découverts sur la grève, ils sont internés dans le camp de Krome où le protagoniste mourra pourtant après cette dérive.

Dans ce premier récit, la description de la ville Port-à-l'Écu est dystopique. Cette mise en échec de l'utopie, nous la trouverons tout au cours du récit comme dans d'autres romans d'Ollivier<sup>7</sup>. Non seulement la dictature y

---

<sup>6</sup> PS, p. 26.

<sup>7</sup> É. Ollivier, *Mère-Solitude*, Paris, Alphée/Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 1983 (pour la première édition, Albin Michel), 2005 (pour la présente édition). Désormais, nous utilisons le sigle de *MS* dans les notes ; *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995. Désormais, nous utilisons le sigle d'*US* dans les notes. Chose curieuse, le toponyme d'« Haïti » n'apparaît pas dans ces deux romans. Cet anonymat du pays,

règne à l'image d'Haïti d'autrefois, mais aussi le temps n'y coule pas, et même le paysage ne change pas à perte de vue, d'où l'image du « pays maudit<sup>8</sup> » ou de la « malédiction<sup>9</sup> » :

À celui qui arrive par la mer, Port-à-l'Écu se présente sans espoir de fuite et sans salut. Empêtré de racines et de lianes, Port-à-l'Écu répète sans cesse le même décor, les mêmes limites, sur des kilomètres, à perte de vue, jusqu'à épuisement : terre boueuses, sulfurées, territoire de l'incertain où l'on ne sait si la mer qui envahit le sol ou le sol qui s'annexe la mer. Port-à-l'Écu, ce n'est plus le pays de la canne à sucre ; les loups-garous y ont élu domicile et parfois volent en plein jour.<sup>10</sup>

De telles descriptions spatio-temporelles de Port-à-l'Écu reviennent fréquemment dans le récit. De plus, par rapport au temps présent de la narration, cette ville censée être maudite n'existe plus. Elle est décrite comme étant déjà dans le passé : « Nul besoin de chercher ce nom sur une carte ; il ne figure sur aucune. Port-à-l'Écu n'existe plus. / Port-à-l'Écu ne se trouve nulle part »<sup>11</sup>.

Ainsi Port-à-l'Écu est-il décrit non seulement comme un lieu spatialement séparé de l'ailleurs par la mer, mais aussi comme un lieu temporellement détaché du présent de la narration. C'est de cet isolement insulaire qu'Amédée et sa femme cherchent à sortir en bateau, « convaincus

---

pays qui constitue une scène principale du récit, permettrait à l'écrivain de penser un « pays rêvé » dans la mise en récit du « pays réel », exactement comme dans un roman de Glissant, *La Lézarde* (1958), où n'apparaît pas non plus le toponyme de « Martinique ».

<sup>8</sup> *PS*, p. 18.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14. L'oblique désigne ici la division des paragraphes.

que la vraie vie se trouvait de l'autre côté de l'eau »<sup>12</sup>. Néanmoins, la description de l'enfermement continue même dans ce lieu de passage qu'est la mer<sup>13</sup>.

Malgré cela, la ville de Port-à-l'Écu n'est pas forcément un lieu à rejeter à jamais pour le protagoniste et d'autres personnages : chacun s' imagine plutôt que son départ n'est que temporaire et qu'il pourra y revenir à un certain moment. Nous pouvons retrouver un tel espoir du retour dans une scène de la fin du roman, alors que Brigitte décide de revenir au pays lors des funérailles de son mari Amédée<sup>14</sup>.

### **2.1.2. Montréal : l'isolement insulaire urbain**

Le deuxième récit constitutif de ce roman peut être divisé en deux parties : la première qui décrit un novembre hivernal à Montréal où Leyda Malavy (la femme haïtienne de Normand Malavy) reçoit la visite d'Amparo Doukara (l'amoureuse de Normand qui est une cubaine d'origine syrienne) ; la deuxième, plus longue, qui est constituée de ce que ces deux femmes se racontent à propos de feu Normand Malavy, le mari de Leyda. Normand est un journaliste d'origine haïtienne qui a habité Montréal pendant presque vingt ans, tout en étant dans une « perpétuelle quête de plénitude<sup>15</sup> » et de « lieu de vérité<sup>16</sup> », comme Amédée et sa femme. La remémoration de Leyda concerne notamment Normand à Montréal tandis que celle d'Amparo touche Normand à

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 128 ou p. 133.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 162.

Miami. Tout d'abord, nous examinerons ici la description de Montréal dans le récit de Leyda, étant donné que, comme nous pourrions le voir, elle peut se rapprocher de celle de Port-à-l'Écu.

Pour Normand, cette cité moderne nord-américaine représente notamment un « lieu géométrique de la conscience de lui-même<sup>17</sup> » qui se traduit, dans la citation suivante, par une « prison », lieu enfermé et enfermant :

Du fait même de ces contraintes, il [= Normand] avait mené une vie de reclus, ces dix dernières années, dans cette ville devenue pour lui une prison.<sup>18</sup>

Par ailleurs, la ville étant entrée dans la saison de neige, ses caractéristiques s'aggravent considérablement : elle est décrite comme étant plus enfermée, inchangée et figée, ce qui portera Normand à décider enfin de s'évader de ce lieu clos :

Ensemble, ils [= Normand et Leyda] auraient quitté l'hiver qui grillage le fleuve, verrouille la sève des érables et installe sur la ville un temps caillé, ce temps qui pourtant mûrit en secret l'avent de oies blanches. Le Québec, en janvier, est empesé dans un suaire de neige. La nuit semble engloutir le jour. Hommes et femmes, reclus dans leur maison organisée en forteresse imprenable pour lutter contre l'obscurité et le froid, subissent l'enfermement hivernal mois après mois, jusqu'à ce que, sous l'effet d'un printemps exultant, ils basculent sans transition de l'étouffement autistique à la liesse exubérante.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

C'est dans de telles circonstances accablantes que Normand, invité par son frère à le visiter à Miami, projette d'y partir avec sa femme, Leyda, un jour de janvier en plein hiver. Toutefois, celle-ci refuse enfin cette invitation au voyage en raison de son travail à Montréal, ce qui ne manquera pas de causer leur séparation.

Ces deux villes (Port-à-l'Écu et Montréal), d'où partent les deux protagonistes (Amédée et Normand), sont respectivement décrites comme étant des lieux à la fois spatialement enfermés et temporellement figés. Comment donc sortir d'une telle « insularité<sup>20</sup> » déprimante et suppléer à une perte du lieu d'appartenance ou à celle du sentiment d'appartenance ? Et même si l'on pouvait en sortir, dans quelle direction ? Pour les deux protagonistes, la direction de leur départ est vers une ville qui se trouve sur la presqu'île de la Floride, Miami.

---

<sup>20</sup> L'image de Québec ou de Montréal comme « île » n'est pas notre invention, mais elle existe depuis longtemps. De plus, géographiquement parlant, Montréal est en réalité une île dans le fleuve Saint-Laurent. Pour l'image de l'« île » dans l'imaginaire littéraire et cinématographique, voir entre autres ces trois études : Maximilien Laroche, « Sentiment de l'espace et image du temps chez quelques écrivains québécois », dans *Voix et images du pays*, Vol. 7, No. 1, 1973, p. 167-182, (<http://id.erudit.org/iderudit/600274ar> : dernière consultation le 15 janvier 2012) ; Dean R. Louder, Christian Morissonneau et Eric Waddell, « Du continent perdu à l'archipel retrouvé : le Québec et l'Amérique française », dans *Cahiers de géographie du Québec*, Vol. 23, No. 58, Québec, Département de géographie de l'Université Laval, 1979, p. 5-13 (<http://id.erudit.org/iderudit/021419ar> : dernière consultation le 15 janvier 2012) ; Yukiko Kano, « Québec-jin wo totta Documentary Eiga-sakka, Pierre Perrault (1927-1999) » (Présentation du cinéma de Pierre Perrault (1927-1999)) (en japonais), dans *Revue japonaise des études québécoises*, No. 1, Tokyo, Association japonaise des études québécoises, 2009, p.75-88.

### 2.1.3. Miami : un « point de tangence » péninsulaire

À la différence du récit de Leyda, le récit d'Amparo concerne surtout Normand qui est arrivé à Miami. Après qu'ils se sont revus par hasard à l'aéroport de Miami, Amparo et Normand vivent un certain temps dans un appartement de Ramon (frère de Normand) à *Golden Beach*. Pour eux qui en viennent à entretenir une relation adultère, ce séjour à *Golden Beach* est une situation de passage, qui se manifeste par de nombreuses expressions comme « lieu de passage<sup>21</sup> », « lieu intermédiaire<sup>22</sup> » ou bien « espace de voyage dans le voyage » :

Amparo et Normand s'étaient offert un séjour à Miami. Inconsciemment, ils avaient créé dans cet univers de béton, de chrome, de verre et d'acier un espace de voyage dans le voyage.<sup>23</sup>

Pendant ce séjour éphémère, ils rencontrent les survivants des *boat-people* qui sont arrivés en dérive sur la grève de Miami, dont Amédée et Brigitte<sup>24</sup>. Cette rencontre inopinée constitue un déclic pour le journaliste Normand, si bien que celui-ci commence à noter et à enregistrer le récit d'Amédée raconté par Brigitte, ces deux personnages ayant été internés dans le camp de Krome. Après la mort de Normand à Miami, son ami Régis lui succédera dans son travail d'enregistrement.

---

<sup>21</sup> *PS*, p. 58.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 99 et p. 149.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 169 (pour la rencontre de Normand avec Brigitte) et p. 195 (pour sa rencontre avec Amédée).

En plus d'une telle rencontre *directe*, nous pouvons lire des scènes de rencontres *indirectes* où Normand voit ou écoute diverses nouvelles à la radio ou à la télévision. Ces rencontres indirectes sont, dans la plupart des cas, des indices du contenu ultérieur : par exemple, la mort énigmatique d'une grande quantité d'oiseaux migrateurs sur la plage de New-York<sup>25</sup> ou celle des oiseaux aquatiques sur la grève de la Floride<sup>26</sup>. Ces scènes soulignent en outre que Miami constitue un « point de tangence<sup>27</sup> » de lieux multiples : à titre d'exemple, certaines des nouvelles portent sur la situation politique de Beyrouth ou des Philippines<sup>28</sup> ou sur la chute de la dictature en Haïti<sup>29</sup>.

Ainsi cette ville de Miami n'est-elle pas décrite simplement comme une utopie qui promet aux arrivants la plénitude ou la totalité, mais plutôt comme un lieu de rencontre, de collision et d'entrecroisement. Autrement dit, après le départ des « lieux insulaires » (Port-à-l'Écu et Montréal) et la perte du lieu d'appartenance qui en résulte, la situation de « non-lieu » amène les deux protagonistes à un « lieu péninsulaire » comme « point de tangence » (Miami).

## **2.2. Comment raconter la situation de non-lieu ?**

### **2.2.1. Narrateur comme « souffleur »**

Afin de développer nos réflexions théoriques à ce sujet, il s'agira d'examiner ensuite selon quelle stratégie narrative sont mises en récit la

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 183-184.



situation de non-lieu et une tentative de la résoudre. Dans ce roman, l'ensemble du récit consiste en plusieurs informations de seconde main : soit des rumeurs publiques ou la narration par procuration. En premier lieu, nous nous intéresserons à l'un des narrateurs, Régis, dans le dessein de voir de plus près la structure de la narration.

Selon notre division du récit dans la section précédente, il est possible d'expliquer de la façon suivante la structure narrative de *Passages* : d'une part, l'histoire d'Amédée et d'autres *boat-people* est racontée par Brigitte et enregistrée par Normand ou, après la mort de celui-ci, par son ami Régis. Dans ce premier récit, Brigitte occupe la place du « Je » narratif : elle raconte le récit en dialoguant avec Normand ou Régis. Apparaissant avec le pronom personnel « Vous », ces deux personnages (Normand et Régis) jouent principalement un rôle d'intermédiaire-enregistreur. Ce sont ces deux interlocuteurs qui contrôlent le courant de ce premier récit en reconstruisant la parole de Brigitte. D'autre part, l'histoire de Normand — qu'il soit à Montréal ou à Miami — se compose des remémorations faites par Leyda (femme de Normand) et par Amparo (amante de Normand), remémorations qui sont enregistrées et reconstruites par Régis. Dans ce deuxième récit, en utilisant le pronom personnel « Je », le narrateur Régis se manifeste beaucoup plus explicitement que dans le premier. Toutefois, chose curieuse, Régis est un personnage qui ne se révèle lui-même qu'à la fin du récit. De ce fait, l'identité de ce narrateur reste, jusque-là, une énigme.

Ainsi la structure narrative peut-elle être considérée comme ce que Régis a pu savoir par ouï-dire. Le récit d'Amédée et les deux récits de Normand,

tous les trois constituent les relations (soit au sens de « relier » ou de « relater ») des souvenirs d'un mort, Normand, faites par les trois femmes Brigitte, Leyda et Amparo. L'extrait suivant, où Régis explique son propre rôle narratif, nous montre plus clairement la particularité du narrateur-intermédiaire dans ce roman :

À l'image du souffleur qui, de son trou, voit les acteurs en scène et peut rendre compte de leurs omissions, de leurs ajouts et de leurs retraits, de cette partition à plusieurs voix, je sais tous les rôles. Je peux m'en faire l'écho.<sup>30</sup>

En tant que « souffleur », qui est « chargé de prévenir les défaillances de mémoire des acteurs en leur soufflant leur rôle<sup>31</sup> », Régis est un personnage-narrateur qui tente de contrôler en omnipotent l'intégralité du récit. Il ne serait pas difficile de retrouver dans ce rôle du souffleur une fonction du « point de tangence » péninsulaire de diverses informations, exactement comme le positionnement de Miami mentionné plus haut. C'est dire que Régis ne domine pas à lui seul l'ensemble du récit, non plus qu'il ne rend pas d'autres personnages responsables de toute la narration. Dans *Passages*, le monde romanesque fonctionne donc comme un lieu péninsulaire qui a permis à plusieurs récits d'être en contact les uns avec les autres.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>31</sup> Nous nous référons ici à la définition de « souffleur » dans *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* (2007, p. 2405).

### 2.2.2. Re-tourner et re-voir

Dans cette structure du récit, nous pouvons voir apparaître le plus souvent des mots comme « retourner » et « revoir ». Dans la plupart des cas, le premier terme signifie le retour spatial tandis que le second, la rétrospection temporelle. Plusieurs personnages entrent en scène en utilisant ces mots, ce qui nous permet de penser qu'ils ne sont pas capables de se débarrasser, chacun à leur manière, de l'« obsession du retour au pays natal ». La citation suivante est un exemple de cette obsession :

Leyda la [= une revue] tendit à Amparo, soulignant au passage que les amis de Normand sont restés empoisonnés par l'obsession du retour au pays natal. Cette obsession, ils la distillent, la déversent dans cette revue. Normand passait son temps, s'échinait, se dépensait à créer des revues : [...]. La revue lui semblait plus vitale que l'air qu'il respirait.<sup>32</sup>

Or, en règle générale, le retour temporel est toujours menacé par une forme d'oubli au contraire du retour spatial, lequel est « physiquement et logiquement possible<sup>33</sup> » : nous pouvons retourner à la même place tandis que nous ne pouvons faire un retour au même passé sans aucune carence. Toutefois, dans ce roman, le narrateur Régis aborde à plusieurs reprises une impossibilité du retour non seulement temporel mais aussi spatial : la remémoration du passé intégral, de même que le retour spatial au pays natal, sont considérés respectivement comme étant un travail impossible à réaliser. C'est parce que,

---

<sup>32</sup> *PS*, p. 70.

<sup>33</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974, surtout p. 312-313.

même si nous pouvons faire un retour spatial au même endroit géographique, ce lieu est changé par le passage du temps ainsi que par la mémoire. En d'autres termes, la symbolique du pays natal continue de changer irréversiblement selon le temps qui passe. L'illusion et la désillusion subséquentes au retour au pays natal *inchangé* peuvent se lire dans une scène où Amparo souhaite et tente de regagner son pays natal, Havane de Cuba, après une longue absence<sup>34</sup>.

Nous pouvons en déduire que ce roman renvoie à une impossibilité du retour ou bien à sa négation : celle-ci n'est pas la négation volontaire par des personnages eux-mêmes, mais plutôt celle qui est forcée par des circonstances extérieures. De ce fait, la répétition de tels mots dans le récit représente l'un des procédés narratifs consistant à mettre en récit la situation de « non-lieu » subie par des personnages exilés ou migrants.

### **2.2.3. Bipartition du récit et son point de tangence**

Du point de vue de la structure du roman, l'auteur de *Passages* adopte, jusqu'à un certain degré, la bipartition narrative de l'ouvrage initial *Paysage de l'aveugle*. Dans ce dernier, l'ouvrage se compose de deux nouvelles en contraste. D'une part, la première nouvelle décrit la souffrance irrémédiable d'un protagoniste dans une île tropicale qui évoque une Haïti en pleine dictature ; d'autre part, la deuxième nouvelle porte sur la mélancolie accablante d'un protagoniste migrant dans une ville nord-américaine que nous pouvons rapprocher de Montréal. Une telle bipartition est comparable à celle de

---

<sup>34</sup> *PS*, p. 40-41.

*Passages* où les deux récits d'Amédée (qui se déroule en Haïti, sur la mer et à Miami) et de Normand (à Montréal et à Miami) sont racontés l'un après l'autre.

Cependant, une différence non négligeable réside entre ces deux œuvres romanesques d'Ollivier : dans *Paysage de l'aveugle*, les deux récits ne se relient pas forcément l'un à l'autre du début à la fin, alors que, dans *Passages*, ils se rapportent étroitement l'un à l'autre pour former à la fin un seul récit. En plus de cette différence, nous pouvons entrevoir dans cette construction du récit la relation spatiale et symbolique des trois lieux qui est déployée sur le plan du contenu : comme les deux lieux insulaires (Haïti et Montréal) se connectent sur un point de tangence (Miami), les deux récits particuliers s'entrechoquent sur un récit de tangence. Autrement dit, en ajoutant un tiers (Miami) aux deux termes communs (Haïti et Montréal), l'auteur de *Passages* tente d'éviter la logique de *dilemme*, qui devient parfois trop simpliste, et de mettre en avant celle de *dépassement* du dilemme plutôt que celle de *trilemme*.

D'après nos analyses jusqu'ici, nous pouvons affirmer que la situation de non-lieu de personnages et leurs tentatives de quête d'un point de tangence se traduisent non seulement par l'intermédiaire de la stratégie narrative mais aussi par la structure du récit. Quelles valeurs ou enjeux théoriques pouvons-nous déceler dans une telle mise en récit du lieu de tangence ? Et à travers ce système du récit, sur quelle sorte de problématique Ollivier cherche-t-il à réfléchir ? La prochaine section abordera de telles questions sous une perspective plus théorique.

### 2.3. Problématique du non-lieu dans la littérature de l'exil

La littérature de l'exil n'est pas un phénomène moderne ou contemporain, et elle n'est même pas réservée aux contextes sociohistoriques dits postcoloniaux. Depuis la nuit du temps, la situation de l'exil continue de causer, paradoxalement, une souffrance existentielle de même qu'une créativité merveilleuse surtout dans le domaine des arts<sup>35</sup>. Nous pourrions aussi trouver des points de convergence avec ces œuvres littéraires de l'exil<sup>36</sup>, mais nous nous proposons de considérer quelques particularités propres à ce roman : l'imaginaire péninsulaire et l'identité comme configuration spatiale.

#### 2.3.1. Évaluation *positive* de l'exil

Tout au cours du récit de *Passages*, nous pouvons détecter de nombreux personnages qui souffrent de l'impossibilité du retour au pays natal tant sur le plan épistémologique (perte ou confusion de repères) que sur le plan spatio-temporel. D'où la nostalgie : une douleur (*-algie*) du retour (*nostos*). En considération de la description de cette douleur des personnages, il nous paraît n'exister aucune possibilité d'un salut pour eux. Néanmoins, schématiquement parlant, de telles destinées de l'exilé ou du migrant ne peuvent être perçues comme nécessairement et exclusivement *négatives*. Il reste encore une certaine

---

<sup>35</sup> Pour la littérature de l'exil dans l'histoire occidentale (surtout gréco-romaine et italienne), voir par exemple le petit bilan suivant : Yasunori Tsutsumi, « Bômeishatachi-no Kokyo, Italia aruiwa Chichûkai » (Pays natal des exilés, Italie ou la Méditerranée) (en japonais), dans *Kokkyô-naki Bungaku* (Littératures sans frontières nationales), Nao Sawada (dir.), Geirin-shobô, coll. « Aurion Sôsho », 2004, p. 33-46.

<sup>36</sup> Sur cette évaluation positive de l'exil, voir également la première partie de la présente thèse.

possibilité de l'évaluation *positive* de cette situation de l'exil comme nous pouvons le voir dans les réflexions suivantes d'Edward W. Said :

Exile is a model for the intellectual who is tempted, and even beset and overwhelmed, by the rewards of accommodation, yea-saying, settling in. Even if one is not an actual immigrant or expatriate, it is still possible to think as one, to imagine and investigate in spite of barriers and always to move away from the centralizing authorities towards the margins, where you see things that are usually lost on minds that have never traveled beyond the conventional and the comfortable.<sup>37</sup>

Cette pensée de Said nous permet de dire que la situation de non-lieu peut être considérée comme une prise de position critique *choisie* par un intellectuel. Nous retrouverons une telle évaluation de l'exil dans les écrits théoriques d'Ollivier. Le romancier pense que la description de la situation de non-lieu est l'une des stratégies narratives qui permet de mettre en récit une problématique spécifique : celle de l'identité migrante. Dans l'extrait suivant de *Passages*, il est pertinent de voir une créativité propre à cette situation d'exil :

L'errance est une fabrique de mythes. Elle pousse ou bien à rechercher des pays polis par les ans, dépositaires de grandes civilisations, ou bien à nouer un dialogue avec d'autres espaces. Dans les deux cas, de cet exotisme qui naît de la rencontre de temps ou de géographie différents, l'esprit fabrique artificiellement un lieu sur mesure.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Edward W. Said, *Representations of the Intellectual*, New York, Vintages Books, 1994 (pour la première édition), 1996 (pour la présente édition), p. 63. C'est nous qui soulignons.

<sup>38</sup> *PS.*, p. 104-105.

Cependant, une grande partie du roman *Passages* ne met pas au premier plan cette évaluation positive d'une mise en suspens épistémologique ; mais plutôt, le romancier tente de décrire des épreuves et tourments subis par des personnages, ce qui fait que ces affects se trouvent dans la plupart du temps au centre du récit. La créativité ou la fécondité imaginaire de la situation de non-lieu se révèlent seulement par l'intermédiaire des stratégies narratives élaborées.

### **2.3.2. Du lieu insulaire au lieu péninsulaire**

L'une des particularités de ce roman est de présenter une image spatiale récurrente, celle d'un lieu péninsulaire comme point de tangence. Nous avons déjà élucidé le fait que les deux départs des lieux insulaires (Haïti et Montréal) aboutissent, fût-ce différemment, au lieu péninsulaire (Miami) où s'entrecroisent des personnages et des informations. Ce point de tangence est une « presque-île » : il est simultanément presque une île circonscrite par la mer et un pli du continent saillant sur la mer. Nous pouvons paraphraser de la façon suivante une telle caractéristique géographique et sémantique de la presqu'île : à travers cette image d'espace intermédiaire, l'auteur ne tente pas de démontrer une essence fondée sur une spécificité exclusive ou une indétermination fondée sur une diversité infinie ; au lieu de cela, il met en relief, comme un archétype de l'identité de l'exilé ou du migrant, l'essentialisme relationnel qui fait se connecter divers éléments socioculturels sur un point de tangence. Décrivant l'« élégant désespoir » de Normand, la citation suivante nous montre une telle optique de l'identitaire chez Ollivier :



Normand, lui, s'était revêtu d'un élégant désespoir. Cela lui semblait relever d'une exigence radicale : celle de s'approcher au plus près du mystère, de l'impalpable, sans toutefois s'y abîmer, de trouver un point de tangence qui lui permettait de s'arracher au temps, à la mort. De là son souci de développer une posture d'équilibre contradictoire, d'oscillation permanente, seule façon qu'il avait trouvée de se guider à travers nuit et brouillard, de sortir de cette situation de confusion laissée par l'effondrement des paradigmes, la perte de ses certitudes et une santé précaire.<sup>39</sup>

Pour cet exilé haïtien, le développement d'« une posture d'équilibre contradictoire » ne peut plus être de retrouver l'identité insulaire basée sur une spécificité essentielle ; néanmoins il s'agit de trouver un « point de tangence » qui constitue l'identité péninsulaire *reliant* et *relatant* différentes spécificités essentielles.

En analysant l'image privilégiée de la presqu'île comme point de tangence, nous rejoignons la pensée glissantienne de l'identité-*relation*<sup>40</sup> ou de l'identité-*rhizome*<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>40</sup> Afin de comprendre la notion-clé de « relation » chez la pensée de Glissant, il faudrait lire avant tout sa troisième *poétique* : Édouard Glissant, *Poétique de la relation, poétique III*, Paris, Gallimard, 1990. ; voir également les réflexions d'Ollivier sur cette notion dans un texte présenté lors d'une conférence au Japon : É. Ollivier, « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir », dans *Études littéraires*, Vol. 34, No. 3, Québec, Département des littératures de l'Université Laval, été 2002, p. 87-97 (surtout p. 93) (<http://id.erudit.org/iderudit/007760ar> : dernière consultation le 15 janvier 2012).

<sup>41</sup> Comme nous pouvons l'imaginer, la notion de « rhizome » de Glissant se réfère à celle de Gilles Deleuze et de Félix Guattari dans l'essai suivant : *Rhizome : introduction*, Paris, Minuit, 1976 (repris dans *Milles plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980). Selon eux, cette notion représente un modèle de pensée décentralisé, hétérogène et non-hiérarchique à la différence d'un modèle de pensée d'« arbre-racine » centraliste, dichotomique et hiérarchique. Ils considèrent que ce dernier modèle domine l'histoire de la philosophie moderne en Occident (voir à titre d'exemple : René Descartes, *Lettres-préface des Principes de la philosophie* (1647), Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1996, surtout p. 74-75). Glissant utilise ce terme de rhizome comme synonyme de celui de relation.

### 2.3.3. Identité comme configuration spatiale

L'identité illustrée dans ce roman n'est pas celle de la *profondeur* qui consiste à chercher archéologiquement la racine culturelle, mais plutôt celle de l'*étendue* qui consiste à quêter cartographiquement la relation d'éléments socioculturels sur un point de repère choisi.

Certes, dans les romans d'Ollivier, la notion de « racine » n'est pas forcément ce qui doit être toujours nié : elle occupe une place non négligeable dans la pensée des personnages comme dans celle des narrateurs<sup>42</sup>. Bien que leurs quêtes de la racine soient le plus souvent destinées à l'échec, cette optique constitue pour autant une matrice de leurs actions et sentiments. Pour ce romancier, il ne s'agirait pas donc de l'identité totalement décentralisée ou déterritorialisée. Mais, chez lui, cette notion de racine n'apparaît pas sans avoir recours à celle de « route » ou à l'image routière<sup>43</sup>. Cela nous permet de dire encore que sa notion d'identité se rapproche étroitement de celle de rhizome d'autant que, dans ce dernier, des éléments socioculturels (racines) se connectent et se concrétisent en points de tangence (bulbe ou tubercule) qui correspondent à l'identité migrante.

---

<sup>42</sup> Dans son quatrième roman *Les urnes scellées*, le narrateur décrit de la façon suivante une pensée du protagoniste Adrien concernant le terme de « racine » : « Vingt-cinq ans (Adrien préfère dire un quart de siècle, cela lui semble plus long, est-ce coquetterie d'homme vieillissant ?) qu'il n'avait remis les pieds sur cette terre, où il avait laissé ses... racines. Il n'aime pas ce terme chargé de connotation botanique. Aïe ! si tu n'as pas de racines, pourquoi t'ont-elles tant fait souffrir, de cette douleur en tout point pareille à celle que ressentent les mutilés longtemps après qu'on leur a enlevé le membre gangrené ? Pourquoi se sont-elles ramifiées comme les ongles et les cheveux qui continuent de pousser même après la mort ? » (*US*, p. 35).

<sup>43</sup> *RP*, surtout p. 26-27.

Dans le roman en question, des possibilités théoriques de la quête *cartographique* de l'identité-relation sont représentées par l'entremise de l'échec de la quête *archéologique* de l'identité-racine. Même l'essai théorique et autobiographique d'Ollivier nous montre de la façon suivante une telle conception de l'identité comme configuration spatiale :

Repérages, tel est le mot qui spontanément me vient à l'esprit. Je ne le prends pas ici dans son acception propre, celle de l'acte accompli par le géomètre arpenteur qui consigne scrupuleusement distances calculées, surfaces mesurées, angles définis. Je privilégie le point de vue esthétique, celui du cinéaste, choisissant et délimitant son lieu de tournage. Aucune certitude absolue ne l'habite quand il découpe en plans son espace selon les besoins spécifiques de son scénario. Il effectue des prises pour avoir ainsi prise sur son décor, et alors seulement, il peut commencer son tournage.<sup>44</sup>

Tout compte fait, la description de la situation de non-lieu dans *Passages* constitue l'un des traitements narratifs qui contribue à mettre en filigrane ces « repérages » de l'identité migrante.

## **Conclusion**

Nos analyses nous ont permis de voir que cette odyssée haïtienne, *Passages*, se construit sur diverses stratégies narratives. La description de la situation de non-lieu y constitue une pierre angulaire à partir de laquelle Ollivier essaie de déployer sa pensée de la spatialisation de l'identité des migrants. De plus, comme dans d'autres romans d'Ollivier, nous avons pu retrouver une forme de pensée de personnages-narrateurs qui consiste à

déchiffrer des indices laissés par des morts (en l'occurrence Amédée et Normand) : cette pensée *inductive*<sup>45</sup> leur permet de mettre en perspective la vie de ces morts.

Après *Passages*, Ollivier ne cesse de traiter de ce thème de l'exil et de la migration des Haïtiens, ce thème qui se rapporte toujours simultanément aux problématiques de la perte du lieu d'appartenance et de la mémoire collective. Dans son roman posthume *La Brûlerie*, le thème de l'exil et de la migration est développé d'un autre point de vue que dans *Passages* : ce récit se concentre principalement sur l'enracinement ou bien le réenracinement des exilés et des migrants dans la terre d'accueil. Avant de nous y arrêter, nous nous proposons d'aborder dans le chapitre suivant la description de la situation de « non-lieu » dans le sixième roman de Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>45</sup> Sur la valeur et l'enjeu théoriques de la méthode inductive de la narration chez Ollivier, voir surtout le premier chapitre de la deuxième partie de la présente thèse, le chapitre qui est consacré à *Mère-Solitude*.

## Chapitre 3

### Remémoration créative dans *Un dimanche au cachot*<sup>\*</sup>

#### Introduction

Comme nous l'avons vu jusqu'ici, Patrick Chamoiseau a créé une série de romans à teneur autobiographique dont l'action se déroule, dans la plupart des cas, autour d'une ancienne colonie française qui est son île natale — la Martinique. Bien que certains écrivains ou critiques lui reprochent jusqu'ici sa tendance à se replier sur cet espace insulaire<sup>1</sup>, il continue d'évoquer la mémoire collective et des paysages de l'île — ces deux éléments fondamentaux qui lieraient, selon lui et son père spirituel Édouard Glissant, la population martiniquaise fortement diversifiée à travers l'Histoire douloureuse : la traite négrière, la colonisation française (depuis 1635), l'esclavage, l'immigration de travailleurs se substituant aux esclaves après l'abolition de l'esclavage (après 1848), la départementalisation (en 1946) et une forte dépendance économique de la France métropolitaine.

Son cinquième roman, *Un dimanche au cachot*<sup>2</sup>, fait partie de cette série historique ; d'ailleurs, Chamoiseau suit non seulement son penchant pour

---

<sup>\*</sup> La première version courte de ce chapitre a été publiée sous le titre de « Remémoration créative de Patrick Chamoiseau : la description du « non-espace » dans *Un dimanche au cachot* » dans *Études de langue et littérature françaises*, No. 95, Tokyo (Japon), Société japonaise de langue et littérature française, 2009, p. 20-34.

<sup>1</sup> Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 237 (dans la note). Désormais, nous utilisons le sigle d'*EPD* dans les notes.

<sup>2</sup> Nous nous référons comme corpus à l'édition suivante : P. Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*, Gallimard, 2007. Désormais, nous utilisons le sigle de *DC* dans les notes.

l'« enfermement insulaire<sup>3</sup> » des personnages dans un lieu restreint, mais également il le pousse en quelque sorte à l'extrême. En effet, le romancier concentre cette fois-ci le récit de ce roman sur un danger de disparition de la mémoire collective concernant un certain paysage antillais : entre autres, le cachot des esclaves. Avant l'abolition de l'esclavage, ce cachot était utilisé pour enfermer des esclaves révoltés. Ce fut également le mouroir de ces derniers.

Compte tenu d'un tel contexte tragico-historique, le présent chapitre aborde les questions suivantes : de quelles manières le narrateur-personnage Chamoiseau décrit-il le passé du cachot à l'intérieur de celui-ci ? Pourquoi l'auteur Chamoiseau se remémore-t-il obstinément cet espace épouvantable qui renvoie au temps de l'esclavage et de la colonisation ? Afin d'y répondre, notre analyse portera sur les points suivants : 1) analyse du contenu (soit de l'histoire) consistant à examiner comment le cachot est décrit dans l'histoire ; 2) analyse de la narration ou de la structure narrative visant à examiner d'autres manières de cachot que nous pourrions extraire du récit (par exemple, le moi du narrateur comme cachot et le récit comme cachot) ; 3) analyse théorique concernant la stratégie de remémoration que l'auteur Chamoiseau adopte (ou est forcé d'adopter) dans le contexte postcolonial martiniquais.

---

<sup>3</sup> *EPD*, p. 237 (dans la note).

### 3.1. Ambivalence symbolique du cachot des esclaves

#### 3.1.1. Résumé du récit

Présentons d'abord de façon succincte l'histoire d'*Un dimanche au cachot* dans le dessein de mieux saisir la description spatiale du cachot par le romancier. Dans ce roman comme dans ses autres ouvrages romanesques, l'auteur Chamoiseau adopte un certain schéma narratif : en mettant en scène un narrateur-personnage, Patrick Chamoiseau cherche à reconstruire un certain passé. Ce passé est en l'occurrence celui de l'esclavage et de l'« habitation<sup>4</sup> » en Martinique. Or il faut des indices ou des traces afin de reconstituer un temps révolu. Ces traces sont, dans ce roman, le cachot des esclaves, plus précisément les ruines du cachot à l'Habitation Gaschette.

La trame d'*Un dimanche au cachot* est complexe comme celle du roman précédent, *Biblique des derniers gestes*<sup>5</sup>. Afin de pouvoir l'expliquer, nous nous proposons de diviser en deux niveaux cette trame narrative. 1) Le premier niveau se passe à l'époque de l'esclavage, et le protagoniste en est L'Oubliée [*sic*] — esclave guérisseuse enfermée dans le cachot qui tente de s'en sortir, coûte que coûte. 2) Le second niveau est constitué par l'histoire de Caroline — une fille blessée à l'époque contemporaine qui s'évade d'un établissement de bienfaisance pour les enfants et qui s'enferme volontiers dans ce cachot des esclaves. La première histoire est racontée à Caroline par le

---

<sup>4</sup> *Grosso modo*, l'« habitation » est « une propriété agricole d'une certaine importance » qui contient la plantation, la maison du planteur et les cases des esclaves. Voir l'article d'« habitation » dans *Dictionnaire encyclopédique Désormeaux*, Tome V, Fort-de-France, Désormeaux, 1992, p. 1337-1338.

<sup>5</sup> P. Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002. Désormais, nous utilisons le sigle de *BDG* dans les notes.

personnage Chamoiseau qui se trouve à l'intérieur du cachot dans la seconde histoire. Comme nous pouvons le voir, cet espace maudit ne constitue pas que le thème du récit, mais aussi un lieu où le narrateur devenu personnage relate des histoires portant sur L'Oubliée.

Selon quelles modalités donc ce lieu maudit est-il décrit dans chaque histoire ? Quelles caractéristiques pouvons-nous dégager de chaque description du cachot ? Dans les deux prochaines sections, nous aborderons de telles questions en nous basant sur cette bipartition de l'histoire.

### 3.1.2. Description du cachot dans la première histoire

La première histoire de L'Oubliée rappelle d'autres romans de Chamoiseau comme *L'esclave vieil homme et le molosse*<sup>6</sup> et *Biblique des derniers gestes* dans la mesure où l'histoire d'*Un dimanche au cachot* constitue une suite des deux romans précédents et en raison de la réapparition de certains personnages. Pourtant, c'est dans *Un dimanche au cachot* que le cachot est situé, pour la première fois, au centre de l'histoire. Un cachot dont la présence symbolise la mort, l'oubli et la renaissance :

Et le vendeur de porcelaine, revenu près de Sechou, évoque le petit édifice qu'il a croisé tantôt. À quoi sert-il, de quoi s'agit-il... ? Sechou voudrait ne pas répondre. Il s'entend grommeler. *Ce machin-là, c'est la mort en figure...* Le vendeur de porcelaine ne note rien. Il

---

<sup>6</sup> P. Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997. Désormais, nous utilisons le sigle d'*EVHM* dans les notes. Dans son troisième roman *Texaco*, le père du protagoniste refuse d'illustrer le cachot comme le narrateur Chamoiseau dans *Un dimanche au cachot*. Mais ce dernier commence enfin à le décrire. Voir *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 51. Désormais, nous utilisons le sigle de *TX* dans les notes. ; voir aussi *DC*, p. 38.



n'a pas entendu. Ou il n'a pas compris. Sechou grommelle encore à vide : *c'est la mort dans la mort...*<sup>7</sup>

Une fois enfermés à l'intérieur du cachot et totalement séparés du monde extérieur, les esclaves sont anéantis à la fois physiquement et symboliquement. Dans son ouvrage critique<sup>8</sup>, Lorna Milne relie trois espaces représentatifs de l'imaginaire romanesque de Chamoiseau : la cale du bateau négrier, l'habitation et le cachot<sup>9</sup>. D'après son analyse, la cale se montre comme l'« enfer «utérin»<sup>10</sup> » dans ces romans, étant donné que, malgré son caractère dévastateur et déshumanisant, il n'en reste pas moins que la description de ce lieu est dominée par la « structure initiatique classique<sup>11</sup> ». À la différence de l'un des lieux d'origine de la société antillaise qui est la cale, l'habitation constitue « une sorte de matrice pervertie [...] sans issue<sup>12</sup> ». Milne en déduit que le cachot partage des propriétés non pas avec le premier mais avec le dernier espace.

Néanmoins, cette analyse de Milne n'est pas toujours pertinente dans le cadre de notre objet d'analyse, *Un dimanche au cachot*. Dans l'extrait suivant, le romancier met en scène un molosse féroce chargé de surveiller le cachot où est confinée L'Oubliée, et pourtant ce geôlier symbolisant la mort se sent

---

<sup>7</sup> DC, p. 77. Les italiques sont dans le texte.

<sup>8</sup> Lorna Milne, *Patrick Chamoiseau, espaces d'une écriture antillaise*, New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2006.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 38-72, voir surtout p. 52-55.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

dépourvu en regardant fixement la « stabilité dense » du cachot. Celui-ci est décrit ici comme une « prémice [*sic*] » et un « germe » infernaux :

Puis cette stabilité dense [= du cachot] qui minimise son énergie [= du molosse]. Comme une prémice [*sic*] dont il ne devine rien, qui s'est concentrée là, dans ce nœud de pierres [= le cachot]. Il voit des spectres de chairs hurlantes, des poussières qui ne cessent de pleurer. Et il sent *l'autre-chose*. Un germe, sphérique et déformé, un indistinct.<sup>13</sup>

Nous remarquons, dans cet extrait, que le cachot n'est pas forcément un pandémonium *sans issue* comme le disait Milne, mais au contraire un espace utérin permettant une sorte de renaissance. En effet, en dépit de sa volonté de rester dans ce lieu infernal, L'Oubliée s'en évade à la fin de l'histoire et « marronne<sup>14</sup> » dans les bois (soit la forêt) proches de l'habitation.

Toutefois, nous ne devons point présumer que ces deux symbolismes du cachot (c'est-à-dire le cachot maternel comme une matrice pervertie et le cachot infernal comme figure de la mort/de l'oubli) se trouvent dans une relation exclusive. Ce lieu est aussi présenté comme étant sur la frontière de la vie et de la mort, ou bien sur celle de la mémoire et de l'oubli. Cela nous permet d'apercevoir une porosité symbolique propre à cet espace dans ce roman.

Elle [= L'Oubliée] ressent les pierres. Celles du fond connaissent l'alchimie de la terre, des vers, de l'humus, des racines profondes : ce

---

<sup>13</sup> DC, p. 160. Les italiques sont dans le texte.

<sup>14</sup> Le verbe « marronner » signifie « fuir l'esclavage en s'enfuyant dans les bois. » Voir l'article de « marronner » dans Sylviane Telchid, *Dictionnaire du français régional des Antilles : Guadeloupe, Martinique*, Paris, Bonneton, 1997, p. 116.

sont des pierres des bois. *Il [= le maçon-franc] a mis les pierres des bois au fond.*<sup>15</sup>

Tout en construisant le cachot qui préfigure avant tout la mort/l'oubli, ce « maçon-franc » (esclave de talent) y fait introduire subrepticement des pierres venues de la forêt emblématique. Mais quels symboles ce lieu porte-t-il dans l'histoire en question ? Comme Milne l'a déjà analysé<sup>16</sup>, nous pouvons penser que les bois de l'auteur Chamoiseau symbolisent en même temps liberté et enfermement, lumière et ombre ou vie et mort comme chez Glissant. Sur le plan historique, les bois constituent en effet l'un des lieux principaux auxquels maronnent les esclaves afin de survivre à l'esclavage et à la colonisation. De ce point de vue, il ne serait pas du tout étonnant de lire dans le récit en question l'apparition de spectres ou, si j'ose le dire, de *genius locis* de ce cachot — existences merveilleuses et mystiques qui habitent sur une zone limitrophe des deux extrémités symboliques (soit entre la vie et la mort, entre la mémoire et l'oubli)<sup>17</sup>. Somme toute, la description du cachot est dominée par un imaginaire ambivalent dans cette histoire de L'Oubliée.

### 3.1.3. Description du cachot dans la seconde histoire

Dans la seconde histoire de Caroline et du personnage Chamoiseau, la description du cachot se trouve en principe dans un même registre que dans la première : elle ne cesse d'être ambivalente. Tout d'abord, nous y retrouvons

---

<sup>15</sup> DC, p. 153. Les italiques sont dans le texte.

<sup>16</sup> L. Milne, *op. cit.*, p. 143-178.

<sup>17</sup> Voir par exemple DC, p. 111-114 ou p. 164-169.

le caractère infernal ou mortel du cachot : après s'être enfuie dans ce cachot sans aucune connaissance préliminaire, l'héroïne de ce niveau de l'histoire, Caroline, y reste muette, immobile et même sans aucune réponse à ce que raconte le personnage Chamoiseau. Traumatisée pour on ne sait quelles raisons, elle est prostrée dans ce lieu néfaste, si prostrée que nous pourrions la croire agonisante. De plus, un arbre funèbre, un « figuier maudit<sup>18</sup> », s'élève sur cette ancienne geôle .

Malgré cela, ce cachot est décrit comme étant pour Caroline un refuge ou, en d'autres termes, un abri sûr qui la préserve de la mort éventuelle. Ainsi cet espace ne se connecte pas exclusivement au symbolisme de la mort ou de l'oubli, mais aussi à celui de la vie et de la mémoire.

L'enfant [= Caroline] ignorait la nature de cet abri de pierres [= le cachot] mais y trouvait une renaissance. Cette « résurrection » était le rêve de tout éducateur.<sup>19</sup>

Quant au personnage Chamoiseau, il participe lui aussi de l'ambivalence symbolique du cachot. Certes, il le redoute comme étant lieu maudit jusqu'à la fin de l'histoire, ce qui fait même qu'il trouve pathologique la sérénité de Caroline. Cependant, malgré lui, il en vient à ne pas vouloir sortir de ce cachot.

C'est étrange : je [= le personnage Chamoiseau] n'ai plus aucune envie de sortir. Je suis bien là, dans cette nuit moelleuse, avec sa chaleur, sa main qui me soutiennent. J'ai envie d'éteindre mon

---

<sup>18</sup> DC, p. 33 ; Voir également l'article de « figuier maudit » dans *Dictionnaire encyclopédique Désormeaux*, Tome IV, p. 1128.

<sup>19</sup> DC, p. 38.

portable. Même l'idée du roman que je porte en souffrance ne m'enlève pas à cet engourdissement.<sup>20</sup>

Comme nous l'avons analysé là-dessus, ce cachot est représenté sans cesse de façon ambivalente, voire antinomique. Une telle description du cachot rejoint la pensée de l'auteur Chamoiseau portant sur le rôle de la mémoire ou de la remémoration dans le contexte postcolonial antillais. Mais voyons d'abord sur quelles stratégies narratives repose la représentation du cachot.

### **3.2. Comment narrer le cachot : deux symbolismes du cachot**

Remarquons d'abord que l'espace du cachot est avant tout symbolique. En effet, l'ancienne cellule de pierres ne désigne guère un simple espace muré qui enferme des esclaves, mais elle figure plusieurs autres espaces, qu'ils soient géographique — l'habitation ou la société martiniquaise — ou abstrait — le moi du narrateur et la disposition du récit. Dans cette section, nous aborderons les manifestations de l'espace abstrait puisque, comme nous allons le voir, elles sont en corrélation intime avec les stratégies narratives.

#### **3.2.1. Pluralité des narrateurs : le moi du narrateur comme cachot**

La lecture des romans de Chamoiseau ne nous empêche pas de problématiser notre croyance en une frontière censée exister entre la fiction et la réalité proprement dites. Un tel mur épistémologique commence à s'estomper devant la mise en scène de personnages ou de lieux *réels* avec leurs *vrais* noms

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 301.

(par exemple, « Patrick Chamoiseau » et l'« habitation Gaschette<sup>21</sup> »). À cela s'ajoutent certaines références en bas de page à des œuvres de l'auteur Chamoiseau — références qui créent un même « effet de réel<sup>22</sup> » que lesdits jeux onomastique et toponymique.

Nous pouvons constater par surcroît que la stratégie narrative dans le roman en question se complexifie au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture. En effet, au cours du récit, le narrateur Chamoiseau se divise en quatre narrateurs qui ont respectivement leurs propres pensées : 1) le Je le plus englobant qui s'appelle « Je » ou bien le Je *totalitaire* ; 2) le Je qui s'intitule *écrivain* ; 3) le Je en tant qu'*éducateur* ; 4) le Je qui se présente comme *lecteur*. Nous ne pouvons trouver une telle quadripartition narrative dans d'autres romans chamoisiens. La citation suivante nous apportera un éclairage nécessaire sur la compréhension de la complexité de la stratégie narrative dans *Un dimanche au cachot*. Il s'agit d'une scène où apparaît, pour la première fois, le quatrième narrateur qui est le Je-lecteur.

Faulkner avait des crises de hoquet qui duraient plusieurs jours. Un moment de désespoir qu'il soignait au whisky. Il disparaissait dans l'alcool, abandonnant ses nouvelles aussi exploratoires qu'alimentaires, les mines de sel de Hollywood, les sombres

---

<sup>21</sup> À propos de la stratégie de narration semblable dans son deuxième roman *Solibo Magnifique* (désormais nous utilisons le sigle de *SM* dans les notes), voir le deuxième chapitre de la deuxième partie de la présente thèse ; voir également Marie-Christine Rochmann, « Une autofiction : *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau » dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Martine Mathieu (dir.), Paris, Centre d'études linguistiques et littéraires francophones et africaines (CELFA) / L'Harmattan, 1996, p. 83-91.

<sup>22</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel » dans *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1968 (pour la première édition), 1982 (pour la présente édition), p. 81-118.

splendeurs du *Bruit et la fureur*, de *Tandis que j'agonise* ou de *Absalon ! Absalon !...*

Je sursaute. Celui qui parle ainsi c'est le « lecteur » que j'avais oublié. Il radote depuis un bon moment. Ce parasite vivote en moi comme l'éducateur ou l'écrivain. Il a tout lu ou presque, tout et n'importe quoi, et ce qu'il n'a pas lu il l'a sans doute humé.<sup>23</sup>

Toutefois, quelles significations pourrions-nous ou devrions-nous déchiffrer dans cette pluralité du sujet de l'énonciation ? Prioritairement, nous pouvons supposer qu'une telle dissociation du moi sert à relativiser la totalité ou l'unicité sémiologique du récit en question : le Je « totalitaire » est détrôné, ce qui fait que le moi comme cachot (rappelons-le ici le *moi-cachot*) devient poreux. Afin de voir de plus près cette trame polyphonique, nous devons nous demander pourquoi le Je central devait être ainsi décentré dans ce roman comme dans ses autres romans. Nous pouvons encore supposer que l'auteur Chamoiseau considère la structure narrative centralisatrice comme étant une modalité de domination symbolique d'histoires collectives ou de lieux antillais : pour éviter d'une façon ou d'une autre une telle domination, le romancier en vient à diviser le sujet de l'énonciation en plusieurs instances (sur ce point, voir aussi la troisième section du présent chapitre).

Pourtant, malgré cela, nous avons toujours le droit de penser que la pluralité des narrateurs n'ouvre pas *définitivement* le cachot symbolique du moi. C'est que cette porosité peut être provisoire dans la mesure où nous pouvons supposer que le Je totalitaire, lui, convoque ces narrateurs à la seule fin de

---

<sup>23</sup> DC, p. 132-133.

mieux maîtriser la totalité ou l'unicité du récit qu'il raconte. En témoignerait l'existence de ce Je le plus englobant tout au long de l'histoire. Néanmoins, comme le montre l'extrait précédent, la narration censée être dominée par ce Je totalitaire se voit sans cesse interrompue et détournée par d'autres narrateurs. De surcroît, en apparaissant dans le récit, ces autres narrateurs utilisent eux aussi le pronom de la première personne; de là une difficulté à discerner qui raconte à certains endroits du récit. Dans cette perspective, c'est d'une telle interrelation ou bien interférence des quatre narrateurs que naît la porosité du moi-cachot aussi bien que l'incertitude symbolique du cachot sur le plan de l'histoire<sup>24</sup>.

### 3.2.2. Porosité de la structure du récit : le récit comme cachot

Nous pouvons dire qu'une telle porosité du moi-cachot se manifeste également dans le second symbolisme qui est le récit comme cachot. Dans quelle forme donc ce dernier apparaît-il dans le roman en question ? Afin de mettre en lumière une manifestation de ce symbole, il est utile de confirmer encore, ne fût-ce que schématiquement, la structure physique du cachot.

En général, le cachot désigne un espace « “obscur”, souvent “souterrain”<sup>25</sup> » et encadré des quatre *murs* avec une porte qu'on ne peut ouvrir

---

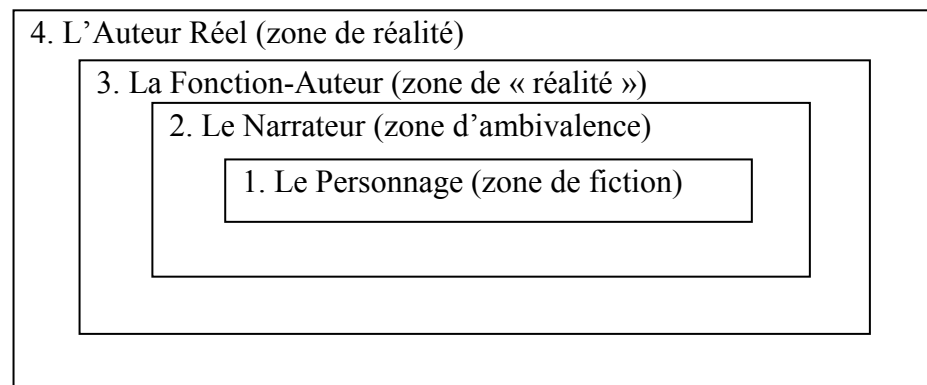
<sup>24</sup> Sur la stratégie narrative de Glissant comparable à celle de Chamoiseau, voir notamment Shin Kudo, « Mahogany kara Zen-Sekai he : Édouard Glissant ni okeru Sekai-Gatari no Houhou (De *Mahagony* à *Tout-monde* : la méthode de narration-monde chez Édouard Glissant) » (en japonais), dans *Gengotai* (État linguistique), No. 8, Tokyo, Université de Tokyo, 2008, p. 21-43.

<sup>25</sup> Nous nous sommes reportés en partie à l'article de « cachot » du *Nouveau Petit Robert de La Langue française* (Paris, LeRobert, 2007, p. 321).



de l'intérieur. Étant donné cette définition, il est raisonnable de signaler que ce sont les murs qui constituent la structure essentielle de ce lieu ténébreux. Sous cet éclairage, nous engagerons deux sortes de cloisons qui enclosent le récit comme cachot : A) une cloison entre l'histoire de L'Oubliée et celle de Caroline et de Chamoiseau ; B) une cloison entre le monde fictionnel et le monde « réel ». Si nous dessinons comme ci-dessous une figure idéale de la structure narrative de ce roman, les deux murs en question peuvent être décrits comme une frontière entre une zone 1 et une zone 2 (A) ou bien celle entre une zone 1 et une zone 3 (B) (Voir Figure II).

**Figure II : Structure narrative dans *Un dimanche au cachot***



A) Tout d'abord, comme nous pouvons le voir dans la citation suivante, le premier mur des deux histoires s'est estompé par l'entremise d'une tactique de narration — tactique récurrente dans les romans de Chamoiseau comme dans une série de ses récits d'enfance.

Dans ce flot de visions, L'Oubliée croit voir l'ongle de La Belle qui s'allonge dans l'obscur. Qui la cherche. L'ongle suit l'oblique de la

ligne puis s'agite comme une autre bête-longue [= le serpent]. L'Oubliée s'efforce de ne pas bouger. De ne pas sombrer dans ce délire de l'écrivain.<sup>26</sup>

Une telle réaction stupéfiante du protagoniste (L'Oubliée) à l'« écrivain » peut être paraphrasée de la manière suivante : ce personnage traverse la frontière narrative ou bien temporelle pour refuser de s'intégrer complètement à l'intérieur de ce que raconte le narrateur (soit dans l'histoire elle-même). Il est possible de confronter ce phénomène textuel de « concassage des temps »<sup>27</sup> avec la « contraction interactive du temps » — opération narrative que met en œuvre le narrateur Chamoiseau dans un troisième volet de sa trilogie d'enfance, *À bout d'enfance* :

Il faut comprendre cette contraction interactive du temps : les informations parviennent au négrillon [= le protagoniste, Chamoiseau dans son enfance] depuis des âges qui lui sont à venir, et elles nourrissent sa fascination pour ce colonel en pyjama [= le père de Chamoiseau] qui remplit la maison comme un dieu rayonnant...<sup>28</sup>

B) En tenant compte d'une telle opération narrative, nous nous attarderons ensuite à un second mur entre l'univers fictionnel et l'univers « réel ». Afin de mettre en évidence la relation problématique entre ces deux domaines, il faut non seulement distinguer les trois instances narratives du

---

<sup>26</sup> DC, p. 173. C'est nous qui soulignons.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>28</sup> P. Chamoiseau, *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Haute enfance », 2005, p. 74. C'est nous qui soulignons. Voir également notre étude : Isao Hiromatsu, « Remémoration créative dans *À bout d'enfance* : un récit d'enfance entre fiction et autobiographie », dans *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises*, No. 28, Sendai (Japon), Université du Tohoku, 2008, p. 41-54.

personnage, du narrateur et de l'auteur réel, mais simultanément recourir à une perspective de Foucault : la « fonction-auteur<sup>29</sup> » — une instance de narration qui se trouve entre le narrateur et l'auteur réel.

Cette addition d'une autre instance narrative nous permet de comprendre plus clairement le rôle intermédiaire du narrateur Chamoiseau dans le récit. En effet, il semble qu'il n'essaie pas nécessairement de contrôler le récit ou de l'encercler d'une autorité de narrateur, mais qu'il s'en tient à un rôle de médiateur ou de *médium* aux confins de la fiction et de la « réalité ». Si nous avons mis entre guillemets le mot de réalité, c'est que le narrateur se trouve moins entre l'univers de fiction et celui de la réalité « vraie » que sur une limite de la fiction et de la réalité comme effet — l'« effet de réel » produit en l'occurrence par les jeux onomastique et toponymique et par le jeu de notes. En bref, le récit en question n'est pas totalement dissocié de la « réalité » — exactement comme le personnage Chamoiseau étant dans le cachot avec son téléphone portable qui ne cesse de sonner ou comme le moi du narrateur interférant avec ses *alter ego* : cet espace de récit peut être compris comme étant poreux à travers une telle stratégie de narration.

Nous avons analysé dans cette section les strates constituant la pierre angulaire du récit. Étant donné ces résultats, il est évident que les deux symbolismes du cachot au plan de la narration forment les assises sur lesquelles se fonde l'ambivalence ou l'instabilité également symbolique de la description

---

<sup>29</sup> Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » dans *Dits et écrits* (1954-1988), Tome I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

du cachot au plan de l'histoire (soit du contenu). Dans la dernière section de ce chapitre, nous nommerons une telle stratégie de narration/de description la « remémoration créative ».

Pourquoi donc l'auteur réel Chamoiseau tente-t-il de décrire ou de remémorer ce cachot avec de telles tactiques narratives ? Nos analyses du contenu et de la narration nous permettent de proposer des réflexions plus théoriques concernant cette question.

### **3.3. Remémoration créative ou invention de l'espace**

#### **3.3.1. Espace forcé et la redécouverte de « Traces-mémoires »**

Avant tout, nous pouvons confirmer certains enjeux sociopolitiques que s'imposent les littératures « antillaises », qu'elles soient écrites par les exilés d'origine antillaise ou par les insulaires comme Chamoiseau et Glissant : la tentative de redécouvrir des lieux désappris et celle de se « réapproprier » le passé ou la mémoire collective en voie de disparition<sup>30</sup>. La description insistante du cachot dans notre corpus d'analyse s'inscrit dans la même veine.

Pourquoi et dans quel contexte de tels enjeux sont-ils donc indispensables pour des écrivains venus des Antilles françaises, en ce cas pour ceux de la Martinique ? Afin d'éclairer ce point de vue, il nous faut rappeler des réflexions de Chamoiseau portant sur l'Histoire de cette région<sup>31</sup> : sous la

---

<sup>30</sup> Pour la narration historique chez Glissant, voir surtout l'article de Takayuki Nakamura : « « Kako »-wo miru : É. Glissant *Dai-Yon-Seiki* ni okeru « Hi-Rekishi » no Mondai-kei (*Le quatrième siècle : une réappropriation du passé*) » (en japonais), dans *Études de langue et littérature françaises*, No. 89, Tokyo, Société japonaise de langue et de littérature françaises, 2006, p. 171-183.

<sup>31</sup> Voir l'essai suivant : P. Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris,

colonisation française à long terme, l'histoire martiniquaise ainsi que l'habitat de la population sont presque toujours imposés par les colons blancs ou assujettis aux perspectives des Français métropolitains. De telles circonstances persistent à un certain degré même après le changement de statut juridico-politique de la colonie en département d'outre-mer. Dans cette optique, il n'est pas étonnant de constater qu'une multiplicité de résistances à cette situation « forcée » (pour reprendre le mot de Glissant <sup>32</sup>) prépare et fonde le soubassement de la modernité littéraire à la Martinique — entre autres, le mouvement de la « créolité » ou de la créolisation d'après 1980. Ainsi donc, l'Histoire officielle et le Patrimoine culturel forment deux pôles principaux qui, par conséquent, doivent être problématisés dans la création littéraire martiniquaise.

Refusant aussi bien la résignation à la situation forcée que le mimétisme du modèle français, dans quelles modalités Chamoiseau entreprend-il de représenter l'Histoire et le Patrimoine culturel ? Ses commentaires sur une affirmation de Glissant (« notre paysage est son propre monument : la trace qu'il signifie est repérable par-dessous. C'est tout histoire [*sic*] »<sup>33</sup>.) montrent d'évidence sa prise de position :

---

Gallimard, coll. « Folio essais », 1991 (pour la première édition, Hatier), 1999 (pour la présente édition).

<sup>32</sup> Nous avons paraphrasé l'expression de « poétique forcée » de Glissant. Voir surtout un chapitre suivant dans l'essai d'É. Glissant : « 44. Poétique naturelle, poétique forcée », dans *Le discours antillais*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981 (pour la première édition, Seuil), 1997 (pour la présente édition), p. 401-419.

<sup>33</sup> P. Chamoiseau et Rodolphe Hammandi (photographies), *Guyane, traces- mémoires du bagne*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites (CNMHS),

Dessous l'Histoire coloniale écrite, il faut trouver la trace des histoires. Dessous la Mémoire hautaine des forts et des édifices, trouver les lieux insolites où se sont cristallisées les étapes déterminantes pour ces collectivités [= des Amériques des plantations].<sup>34</sup>

C'est dire qu'il situe au centre de ses activités littéraires la redécouverte de telles « Traces-mémoires<sup>35</sup> » d'autres histoires ou d'autres lieux qui peuvent relativiser le caractère absolu de l'Histoire et du Patrimoine officiels — ce que Glissant nomme la « pensée de trace<sup>36</sup> ». De là la nécessité des tactiques narratives que nous avons analysées jusqu'ici dans le présent chapitre : l'ambivalence symbolique du cachot, la pluralité des narrateurs et la porosité du récit

### 3.3.2. Remémoration créative : le cachot comme « non-espace »

Dans cette perspective, il est évident que les ruines du cachot dont il s'agit dans ce roman sont un espace privilégié pour la mise en récit de la remémoration du passé par l'auteur Chamoiseau. Toutefois, une dénomination de ce lieu par le narrateur reste problématique : le « non-espace ». Pourquoi faut-il que le narrateur ajoute le préfixe « non » devant le mot d'espace ? Tout d'abord, ce mot relève du vocabulaire glissantien comme la « non-histoire<sup>37</sup> ». Ce ne serait pas, néanmoins, la seule raison du choix de ce mot. Quoique ce

---

1994, p. 15 ; É. Glissant, *Ibid.*, p. 32.

<sup>34</sup> P. Chamoiseau et R. Hammandi, *Ibid.*

<sup>35</sup> P. Chamoiseau et R. Hammandi, *op.cit.*, p. 16 et *passim*; voir également DC, p. 316.

<sup>36</sup> É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 69-71.

<sup>37</sup> É. Glissant, *op. cit.*, 1997 (1981), p. 224. Voir également la première partie de la présente thèse.

nom apparaisse seulement deux fois dans le roman, nous pouvons penser qu'il résume avec justesse des caractéristiques de cette ancienne geôle.

La chose [= le cachot] lui apparaissait [= à L'Oubliée] en disparaissant, et disparaissait sitôt qu'elle lui apparaissait. Il en restait quelques lignes brouillées par la peur de crever. Un non-espace qui se dérobait, une structure d'obscur et d'impossible.<sup>38</sup>

Comme nous le montre clairement cette citation, le nom de « non-espace » sert à mettre en filigrane le caractère instable et ambivalent du cachot. En témoigne une scène surprenante à la fin de l'histoire où un employé de l'établissement de bienfaisance, Sylvain, annonce au personnage Chamoiseau que ce lieu n'était pas nécessairement le cachot<sup>39</sup>. D'ailleurs, nous ne pouvons ignorer que par un tel champ lexical d'ambivalence se traduisent simultanément les réflexions de l'auteur Chamoiseau sur la « Pierre-Monde <sup>40</sup> ». Cette vision du monde constitue, selon lui, un lieu imaginaire de grande importance pour lequel nous devons opter à l'époque contemporaine, nous qui vivons dans un monde de plus en plus complexifié ou bien « créolisé ».

Ces « éclats » du monde formaient un organique, tissé en discordance. Une Unité troublée d'unicité, là où l'extrême du Divers tendait à une réalité grandiose qui menaçait elle-même ses équilibres.

---

<sup>38</sup> *DC*, p. 104. ; voici une autre partie du récit où apparaît le mot « non-espace » : « Le monstre [= le molosse] s'est approché de la fente. Il y colle son mufler, ce qui supprime la ligne et pétrifie l'obscur. L'Oubliée se sent broyée. L'obscur est une roche. Les pierres se nouent sur elle. Le souffle du monstre se déverse dans ce non-espace. Une haleine de chair morte. De crocs fétides. Un remugle d'amertume que L'Oubliée reçoit. » (*DC*, p. 160.)

<sup>39</sup> *DC*, p. 318-319.

<sup>40</sup> Concernant la notion de « Pierre-Monde », voir notamment *EPD*, p. 310-350 et *DC*, p. 209-220.

[...] Ce que les alchimistes, ces sorciers du complexe, gourmands de tout inatteignable, auraient appelé : une Pierre.

*La Pierre-Monde.*

[...]

Pierre, car d'ombre et de lumière, de conscient et d'inconscient, du chaos des contraires dans l'Unicité pour nous inconcevable.<sup>41</sup>

Ce qui nous intéresse dans cette « in-totalité<sup>42</sup> », c'est que le cachot ambivalent du roman est composé lui-même de « pierres » — ces pierres ni philosophales ni complètement figées, mais celles retrouvées dans les bois, lieu symbolique du marronnage et de la survie. Certes, il se peut qu'une scène de l'Immaculée Conception de L'Oubliée dans le cachot<sup>43</sup> représente un désir de l'auteur de présenter une vision *biblique* et *utopique* du cachot-monde; pourtant, il faut nous rappeler que cette ancienne geôle est décrite également comme un lieu *infernal* et *dystopique*. À l'image de la Pierre-Monde, ce cachot comme non-espace demeure sans cesse dans l'entre-deux. En un sens, la société martiniquaise née *dans* la colonisation nécessite la redécouverte d'un tel espace paradoxal afin de forger le soubassement d'une nouvelle identité martiniquaise mais aussi transnationale — la « créolité ».

Enfin, cette assise à la fois théorique et sociohistorique de la description du cachot ne nous empêche pas de penser que la narration du passé dans *Un dimanche au cachot* constitue ce que l'on pourrait appeler la « remémoration créative<sup>44</sup> ». De nos analyses jusqu'ici, nous pouvons extraire

---

<sup>41</sup> EPD, p. 313. Les italiques sont dans le texte.

<sup>42</sup> DC, p. 210.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 147-156.

<sup>44</sup> Pour la stratégie de remémoration créative dans le troisième volet de la trilogie d'enfance Voir I. Hiromatsu, *op. cit.*, 2008.



au moins trois axes principaux de cette remémoration : 1) décrire une trace du passé — le cachot — comme non-espace ambivalent ou antinomique ; 2) à travers cette description, essayer de sauver de l’abysse d’oubli une mémoire collective de la population martiniquaise ; 3) ouvrir une telle mémoire collective dans le contexte contemporain du métissage culturel à l’échelle mondiale. La mise en récit de ces enjeux de la remémoration créative amène l’auteur Chamoiseau à décrire ce qui aurait dû se passer ou exister afin de se rapprocher autant que possible d’événements révolus et donc inatteignables.

### **Conclusion**

La remémoration créative comme une stratégie de la description d’espaces antillais peut se lire presque dans tous les travaux artistiques de Chamoiseau, qu’ils soient roman, récit d’enfance, essai, livre illustré ou scénario de film. L’appréhension de la perte d’un objet — objet peu discernable — le pousse à une telle quête laborieuse mais urgente. Toutefois, parmi d’autres, le roman *Un dimanche au cachot* est d’autant plus primordial que l’espace du cachot des esclaves est représenté comme étant même l’un des personnages principaux — comme des paysages ou des arbres parfois plus parlants que des personnages dans les romans de Glissant. Finalement, ce qui nous paraît le plus fondamental est que ce roman de Chamoiseau s’engage dans des problématiques récurrentes de l’étude historique et de la spaciologie reliée à l’architecture par la mise en récit de « Trances-mémoires ».

Nos analyses du présent chapitre visaient donc à explorer, à décrire et à reconsidérer une telle grille de lecture créative du passé et de l’espace antillais

dépeints dans *Un dimanche au cachot*. Cette perspective prophétique adoptée par Chamoiseau peut être aussi observée dans le roman posthume d'Ollivier, *La Brûlerie* : tout en enquêtant sur des circonstances de la disparition de son ami, le personnage-narrateur cherche à décrypter les symbolismes d'un quartier montréalais. Le prochain chapitre consacré à son dernier roman analysera un tel décryptage du lieu d'appartenance identitaire. Nous examinerons ensuite les réflexions théoriques d'Ollivier concernant l'enracinement et le réenracinement dans une terre d'accueil.

## Chapitre 4

### L'énigme de l'enracinement dans *La Brûlerie*\*

#### Introduction

Au cours de sa carrière littéraire, Émile Ollivier privilégie dans son écriture les thématiques suivantes : celle de l'histoire d'Haïti dans *Mère-Solitude*<sup>1</sup> et *La discorde aux cent voix*<sup>2</sup>, celle de la dictature et de l'exil dans *Paysage de l'aveugle*<sup>3</sup> et *Passages*<sup>4</sup>, et celle du retour au pays natal dans *Les urnes scellées*<sup>5</sup>. Dans ses romans ou nouvelles, les personnages souffrent d'une douleur difficilement guérissable : la *nostalgie*. Étant une manifestation de la mélancolie, ce mal du retour concerne non seulement l'espace mais aussi le temps. Chez Ollivier, les personnages atteints de cette souffrance sont décrits comme espérant le retour soit à un pays de mémoire utopique soit à un temps révolu et irréversible. Comment survivre à ce mal du retour dans une terre dite d'accueil ou d'adoption ? Quelle sorte de relation entretenir, refouler ou tout

---

\* La première version courte de ce chapitre a été présentée sous le titre d'« Énigme de l'enracinement dans *La Brûlerie* d'Émile Ollivier » au colloque international, Université francophone d'Asie (UNIFA), dans la Maison franco-japonaise (Tokyo) au premier octobre 2011.

<sup>1</sup> Émile Ollivier, *Mère-Solitude*, Monaco, Éditions Alphée/Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 1983 (pour la première édition, Albin Michel), 2005 (pour la présente édition). Désormais, nous utilisons le sigle de *MS* dans les notes.

<sup>2</sup> É. Ollivier, *La discorde aux cent voix*, Albin Michel, 1986.

<sup>3</sup> É. Ollivier, *Paysage de l'aveugle*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1977.

<sup>4</sup> É. Ollivier, *Passages*, Montréal, Typo, coll. « Typo roman », 1991 (pour la première édition, l'Hexagon), 2002 (pour la présente édition). Désormais, nous utilisons le sigle de *PS* dans les notes.

<sup>5</sup> É. Ollivier, *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995. Désormais, nous utilisons le sigle d'*US* dans les notes.

simplement rejeter entre le présent et le passé ou entre l'ici et le là-bas ? Nous pouvons lire dans les œuvres romanesques de ce romancier dit *migrant* les essais de réponse à une telle problématique.

Dans son ouvrage posthume *La Brûlerie*<sup>6</sup>, cette problématique se déploie à partir de l'énigme de l'enracinement en terre d'accueil. Le personnage-narrateur, Jonas Lazard, est un « écrivain public » sans livre<sup>7</sup> qui s'exile d'Haïti pour immigrer au Québec. Au bout de son parcours, on le considère comme étant ni d'Haïti, ni du Québec, mais de nulle part<sup>8</sup>. Amateur de cafés et bon flâneur, il essaie de résoudre cette énigme du « non-lieu<sup>9</sup> » et de l'enracinement tout en racontant, à l'aide de ses amis, la vie, la folie et la disparition tragique d'un migrant haïtien mystérieux, Virgile.

Dans quels lieux ces personnages cherchent-ils à s'enraciner ? Quelles sortes d'obstacles les empêchent de se sentir chez eux dans une terre d'adoption ? Et après tout, qu'est-ce que l'enracinement pour les personnes qui ne cessent de se considérer comme migrants ? Dans ce dernier chapitre, notre lecture de *La Brûlerie* se proposera de répondre à ces questions tout en analysant les points suivants : les modalités de la description de lieux

---

<sup>6</sup> Nous nous référons comme corpus primaire à l'édition suivante : É. Ollivier *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004 (posthume). Désormais, nous utilisons le sigle de *BR* dans les notes.

<sup>7</sup> Lise Gauvin, « 8. L'écrivain public : Émile Ollivier », dans *Écrire pour qui ?*, Paris, Karthala, 2007, p. 145-158.

<sup>8</sup> *BR*, p. 236.

<sup>9</sup> Voir surtout le premier chapitre de la première partie de notre thèse. Nous pouvons distinguer en gros les deux significations de la notion spatiale : 1) non-lieu comme situation de manque du lieu d'appartenance ; 2) non-lieu comme lieu de passage, intermédiaire ou de l'entre-deux (notion de Marc Augé dans *Non-lieux* (Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992.)). Dans notre étude, nous nous appuyons sur la première signification.

principaux sur le plan du contenu ; la structure narrative sur laquelle se fonde ce récit ; et finalement la perspective théorique de l'auteur Ollivier.

#### 4.1. Où s'enraciner : description des lieux principaux

Comme dans son cinquième roman *Les urnes scellées*<sup>10</sup>, *La Brûlerie* constitue un récit qui se trouve au croisement du *récit policier* ou *d'énigme* et du *récit du retour au pays natal* : le personnage-narrateur tente de percer le secret de la mort symbolique d'un personnage et d'en reconstituer les circonstances. Toutefois, une telle tentative de décryptage et de reconstitution ne se termine pas avec succès, mais elle est vouée à l'échec.

Dans *La Brûlerie*, Jonas Lazard, poussé par Cynthia (une fille de Virgile), joue le rôle d'un détective privé afin d'élucider les causes et les effets de la mort de cet ami d'origine haïtienne. Tout au long de son enquête effectuée à l'aide de sa propre mémoire et d'autres informateurs, ce protagoniste met en récit divers lieux qu'a fréquentés et fréquente encore le « Ministère de la Parole » que constituent ses amis haïtiens et québécois. Nous pouvons dire que ces lieux ne sont pas seulement un simple contexte spatial mais aussi le fil conducteur de l'ensemble du récit. Comment ces lieux sont-ils décrits dans le récit ? Et que signifient-ils comme effet de la description spatiale ? Afin de répondre à ces questions, nous aborderons d'abord la description spatiale des deux lieux les plus importants dans ce récit : d'une part, la ville de Montréal,

---

<sup>10</sup> Sur ce point, voir surtout les premier et troisième chapitres de la deuxième partie consacrés respectivement à *Mère-Solitude* et *Les urnes scellées*.

surtout le chemin de la Côte-des-Neiges ; d'autre part, Haïti, pays natal de personnages principaux de ce roman.

#### **4.1.1. Description du lieu d'accueil : la ville de Montréal**

L'histoire de *La Brûlerie* se déroule dans la ville de Montréal au cours des années 1990. Le titre de ce roman reprend le nom d'un café qui existe réellement sur le chemin de la Côte-des-Neiges dans le quartier Côte-des-Neiges. C'est un des quartiers les plus multiethniques et multiculturels de Montréal. Cette succursale d'une chaîne de cafés constitue, dans ce récit et même en réalité, un lieu de rencontre et de réunion régulière pour les immigrants haïtiens. Dans une grande partie du récit, ce café montréalais est un lieu charnière où Jonas et d'autres personnages haïtiens et québécois se parlent et se remémorent leurs propres expériences de l'exil et de l'enracinement difficile.

À travers les paroles de ces personnages (qui sont les habitués du café La Brûlerie), nous pouvons constater que Montréal, de même que la province de Québec, sont sans cesse décrits comme une « terre de passage avant le grand retour<sup>11</sup> ». C'est dire que ces immigrants haïtiens ne tiennent pas forcément cette ville pour un lieu d'enracinement. Dans l'extrait suivant, nous pouvons lire leurs sentiments et pensées concernant les difficultés de l'enracinement après l'exil :

---

<sup>11</sup> *BR*, p. 47.

La vérité de notre [=des migrants haïtiens] condition n'est vraiment pas belle à voir. Mais à qui se plaindre ? Devant quel tribunal ? Le pays natal est mort, aplati sous le mensonge ; les menteurs se repaissent de sa dépouille. D'un autre côté, comment vivre sur une terre en étant d'une autre espèce ? Comment vivre ici [=Montréal ou le Québec] sans passé d'enracinement, sans lignée de famille, ni sous-sol ni grenier bourrés de lettres jaunies et d'albums de photos ?<sup>12</sup>

D'un tel point de vue, comme dans la citation suivante, ces immigrants pensent même que cette ville est une sorte de « vide » ou de « vacuum ». Néanmoins, ce vide leur fait prévoir aussi, paradoxalement, une certaine plénitude à venir :

Et aujourd'hui, si l'on nous demandait les raisons qui nous [=les migrants haïtiens] ont retenus dans cette ville dont nous étions après tout libres de partir, que répondrions-nous ? Que cette ville nous avait été imposée. Non pas comme une punition, mais comme un vacuum. La vacuité, c'est, comme le faisait remarquer un philosophe, dire le vide au nom d'une certaine plénitude obscurément ressentie et désirée, fût-ce dans la dénégation ; cela signifie qu'à l'horizon se profile la plénitude.<sup>13</sup>

Ainsi la ville de Montréal constitue un lieu ambivalent pour ces migrants haïtiens : bien qu'elle soit un lieu d'ici et maintenant, ils ne peuvent s'y enraciner pleinement. Cette description ambivalente de Montréal fait pendant, d'une certaine manière, à celle du pays d'origine pour la plupart des membres du « Ministère de la Parole » : la République d'Haïti. Comment donc ce pays est-il décrit dans *La Brûlerie* ?

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 41.

#### 4.1.2. Description du lieu natal : République d'Haïti

Comme dans d'autres romans d'Ollivier, on souligne le plus souvent que ce pays natal est un lieu *dystopique*. Cette contre-utopie se traduit par un lieu où règne le « passé qui ne passe pas<sup>14</sup> » et où le paysage est monotone à perte de vue. En témoigne la « parole de déracinée<sup>15</sup> », celle de Loana, une amie d'enfance de Jonas et de Virgile :

Quand elle [=Loana] parlait du pays, c'était comme si on avait mis un disque de Gardel sur le phonographe : des rues de feu, des images d'un temps, hors du temps, dévalaient sur un paysage de rochers chauves, à perte de vue, un monde enténébré, comme les vagues d'une mer pétrifiée.<sup>16</sup>

S'échappant d'un tel lieu, les immigrants haïtiens de ce roman choisissent l'exil, volontaire ou non, pour arriver enfin au Québec. Cependant, au bout de ce cheminement de la migration, ils feront face non seulement à la liberté mais également à une situation de « non-lieu » :

Les voilà, drôles de zigs, paroissiens sans paroisse, indigènes sans pays, natifs sans nation, ni patrie, ni matrice, débarquant dans un hypothétique pays qui s'appelle le Québec.<sup>17</sup>

Cette situation d'après l'exil fait en sorte que les membres du « Ministère de la Parole » ne peuvent pas complètement faire leur deuil du pays natal malgré ses caractéristiques ténébreuses. C'est que ce lieu d'origine sert, en un sens, de

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 160.



point de repère afin qu'ils puissent garder une certaine stabilité ou consistance de leurs identités. De ce fait, leur pays natal finit par être chargé de valeurs ambivalentes : il est décrit comme un lieu qu'ils se remémorent à la fois avec le désespoir du passé et l'espoir du retour. En outre, comme nous pouvons le voir dans la citation suivante, ces remémorations sont également ambivalentes :

Notre [=des migrants haïtiens] mémoire n'est pas seulement un paradis perdu, elle porte la marque de la brûlure d'un enfer d'où nous nous sommes échappés. Et depuis, projetés dans un monde de chaos, nous sommes voués à l'errance, formant ainsi un troupeau de Bédouins qui ne connaissent pas d'autres lois que le respect, l'échange et la complicité des sentiments.<sup>18</sup>

Entre ces deux lieux ambivalents que sont la ville de Montréal et Haïti, il existe sur la carte imaginaire de ce roman ce que nous pourrions appeler un lieu de transit : le chemin de la Côte-des-Neiges, surtout le café La Brûlerie. Quelles significations pouvons-nous attribuer à ce lieu ?

#### **4.1.3. Description du lieu de transit : la Côte-des-Neiges et le café La Brûlerie**

Tout au long du récit, la scène principale, le chemin de la Côte-des-Neiges, symbolise par excellence l'ambivalence ou l'équivocité de Montréal : on la décrit comme un « microcosme<sup>19</sup> » et une « barge<sup>20</sup> » témoignant soit de

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 228.

la coexistence du singulier et de la diversité, soit de la transition du vide à la plénitude à venir :

Mais il y a aussi des lieux qui agrègent dans leur stabilité, des lieux qui situent sans enclorre. La Côte-des-Neiges semble être de ces derniers tant il y a une constance de ton derrière la multiplicité des présences, tant le phrasé d'une respiration continue sous la diversité des timbres de voix.<sup>21</sup>

Nous avons planté notre tente sur la Côte-des-Neiges comme sur la barge du temps avec l'ombre du pays natal étendue sur nous tout au long de ces années, jetant sur notre âme un voile de mélancolie.<sup>22</sup>

Pour les membres du « Ministère de la Parole » (sauf Virgile), la terrasse du café La Brûlerie sur ce chemin constitue un « asile » ou un « port d'attache<sup>23</sup> » entre les deux lieux principaux que sont les îles de Montréal et d'Haïti. C'est un lieu de transit qui permet d'accepter, fût-ce dans une mélancolie de l'origine, une posture ambivalente de la situation migrante. À la fin du récit, la Côte-des-Neiges se métamorphose<sup>24</sup> pourtant en une « vaste baraque foraine<sup>25</sup> » à cause de la mutation du paysage et des passants. Malgré

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>24</sup> Sur les fonctions thématique et structurelle de la notion de « métamorphose » dans les romans d'Ollivier, voir surtout le premier chapitre de l'ouvrage de Joubert Satyre : « La métamorphose : thèmes et motifs », dans *Émile Ollivier : cohérence et lisibilité du baroque*, Montréal, Centre international de documentation et d'information haïtienne, caribéenne et afro-canadienne (CIDIHCA), 2006, p. 31-120. Cette étude magistrale de l'univers romanesque d'Ollivier n'inclut pas dans le corpus primaire le dernier roman *La Brûlerie* ; mais pourtant, comme nous pourrions le voir dans la deuxième section du présent chapitre, le résultat de ses analyses peut être aussi applicable à *La Brûlerie*.

<sup>25</sup> *BR*, p. 240.

cela, cet « espace intermédiaire<sup>26</sup> » du café permet sans cesse aux personnages migrants de repérer des lieux éventuels d'enracinement dans la terre d'accueil décrite comme ambivalente.

Par contre, une telle transition entre le « pays réel » et le « pays rêvé » ne se réalise pas chez Virgile. À la différence d'autres membres, lui n'a pu faire son deuil du pays d'origine, ce qui l'a fait tomber dans l'abîme de la mélancolie, de la folie et, enfin, de la mort énigmatique. Le personnage principal, Jonas, essaie de percer l'énigme de cette mort, autrement dit l'énigme de cet échec de l'enracinement ou du réenracinement ; mais pourtant, malgré l'aide de différents informateurs, cette enquête ne peut élucider les causes directes de la mort de Virgile ; nous connaissons tout au plus les circonstances de la disparition d'une bien-aimée de ce dernier, Naomi (une migrante chinoise).

Selon quelles modalités Jonas raconte-t-il les circonstances de la vie et de la mort de son ami ? Quelles sortes de relation entre lieux et personnages met-il en récit ? Dans la prochaine section, nous aborderons de telles questions afin de mettre en lumière la structure narrative de ce roman.

## **4.2. De *Qui était-il ?* à *Où était-il ?* : structure de la narration**

### **4.2.1. Qui raconte le récit ? : Jonas comme « homme-récit »**

Tout d'abord, nous nous proposons de voir de plus près les modalités de l'intervention du narrateur de même que les caractéristiques majeures de ce dernier dans le récit.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 225.

En tant que narrateur intradiégétique, Jonas Lazard raconte le plus souvent au passé simple en utilisant le pronom personnel « Je ». Pour emprunter l'expression d'Émile Benveniste <sup>27</sup>, ce récit constitue donc l'« histoire » où dominent les verbes au passé simple ou au présent historique. Au cours du récit, le narrateur nomme à plusieurs reprises sa propre fonction à travers différents titres : par exemple, l'« historien à la manque <sup>28</sup> », l'« historiographe <sup>29</sup> », l'« archéologue <sup>30</sup> » et le « chasseur de mystères, décrypteur des ombres perdues dans le bleu néfaste des nuits ferventes de Montréal <sup>31</sup> ». Ces titres nous permettent de supposer que sa narration consiste pour l'essentiel en une reconstruction d'un passé cible, en l'occurrence la vie et la mort de Virgile, en s'appuyant sur des témoignages comme indices <sup>32</sup>.

Au cours de ces travaux de collection et de décryptage, le narrateur se désigne également par le pronom personnel « Nous ». C'est dire qu'il n'est pas forcément le seul responsable de l'authenticité de sa narration, mais qu'il

---

<sup>27</sup> Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 237-250.

<sup>28</sup> *BR*, p. 36.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 117. Ce titre d'« archéologue » peut se retrouver dans ses romans *Mère-Solitude* et *Les urnes scellées*.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 243. Nous pouvons trouver également l'expression semblable à la page 237 : « Ne sommes-nous que des chasseurs de mystères, des décrypteurs des ombres perdues dans le bleu néfaste des nuits de Montréal ».

<sup>32</sup> Comme nous l'avons déjà abordé dans la première partie de la présente thèse, nous pouvons comparer un tel point de vue avec le « paradigme indiciaire » dans l'historiographie, la psychanalyse et l'attribution de la peinture (chez Carlo Ginzburg) ou avec la « construction du contexte » de l'objet perdu dans le travail de mélancolie (chez Marie-Claude Lambotte). Pour ce qui est de l'utilisation d'une telle perspective, voir également le premier et deuxième chapitre de la deuxième partie concernant la narration de la « non-histoire » dans *Mère-Solitude* d'Ollivier et dans *Solibo Magnifique* de Chamoiseau.

s'associe à autres informateurs en vue de percer le mystère de la mort de Virgile. En témoigne ce récit qui abonde en divers intertextes internes et externes.

En outre, le narrateur intervient à quelques reprises dans le récit en s'apostrophant lui-même<sup>33</sup>. Ces ingérences du narrateur constituent en quelque sorte un monologue intérieur où il se désigne par le pronom personnel « Tu ». Pour reprendre encore la distinction de Benveniste, ce monologue se situe dans le registre du « discours » où règne plutôt le verbe au présent. Tout en soliloquant, le narrateur remet en cause sa manière de penser :

Depuis des décennies que tu vis au Québec, avoue que si tu t'es résigné à faire le deuil du pays, la part de toi-même qui en a fait le plus de frais ne s'est pas autrement comportée dans la vie courante.<sup>34</sup>

Au fait, le récit de *La Brûlerie* constitue un récit à enchâssement : le personnage-narrateur, Jonas, commente sous un regard critique ses propres stratégies de narration, et ce, surtout, afin d'écrire un livre qui nous fait imaginer *La Brûlerie* lui-même. Nous sommes en mesure de voir se manifester une telle structure gigogne dans la citation suivante : « Nous sommes l'histoire que nous nous remémorons, et c'est cette histoire que nous racontons. De manière omnisciente »<sup>35</sup>.

Nous pouvons considérer ce personnage-narrateur comme « homme-récit » au sens que Tzvetan Todorov a donné à ces termes dans ses études

---

<sup>33</sup> *BR*, p. 237-238 et p. 245

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 36.

portant sur *Les Mille et une nuits* : « L'homme n'est qu'un récit ; dès que le récit n'est plus nécessaire, il peut mourir. C'est la narration qui le tue, car il n'a plus de fonction »<sup>36</sup>.

En se fondant sur une telle structure autoréférentielle de la narration, cet « écrivain sans livre<sup>37</sup> » essaie de raconter la vie et la mort de Virgile. Qui était-il, cet ami d'enfance ? Comment le repérer dans le récit ? Afin de répondre à ces questions, nous aborderons d'un autre point de vue la structure narrative.

#### 4.2.2. De *Qui était-il ?* à *Où était-il ?* : Virgile dans le labyrinthe

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'objectif du narrateur est de se remémorer et de raconter un Virgile énigmatique en vue de répondre à la question *Qui était-il ?* Toutefois, cette remémoration ne concerne pas seulement sa personnalité ou sa manière de vivre : l'élucidation de ses lieux de vie ou d'enracinement, soit la question *Où était-il ?*, se trouve aussi au centre de sa remémoration.

Dans une telle optique, le narrateur Jonas s'engage dans le repérage de la démarche de Virgile, cette démarche qu'il considère, à l'instar de Cynthia (fille de Virgile), comme le « lacs de lianes traversières<sup>38</sup> » ou comme un « labyrinthe » :

---

<sup>36</sup> Tzvetan Todorov, « Appendice : les hommes-récits », dans *Grammaire du Décaméron*, The Hague/Paris, Mouton, 1969, p. 85-97.

<sup>37</sup> L. Gauvin, *op. cit.*, p. 153.

<sup>38</sup> *BR*, p. 33.

J'ai suivi Virgile à la trace, suivi tous les chemins qu'il aurait pu emprunter, mais ses empreintes se brouillaient, s'emmêlaient, revenaient sur elles-mêmes ; un vrai labyrinthe.<sup>39</sup>

Le narrateur revient sans cesse à l'image du labyrinthe, lieu symbolisant l'exil intérieur et extérieur de Virgile. Cette errance produit enfin une « incompatibilité existentielle<sup>40</sup> » entre Virgile et Montréal. Pour la plupart des migrants haïtiens de ce roman, la ville de Montréal représente, malgré tout, un lieu d'ici et maintenant où s'enraciner. À la différence de Jonas « faisant partie obstinément du paysage<sup>41</sup> » après l'exil, Virgile, lui, ne peut ni le faire ni même être « un de ces êtres paysages, un de ces êtres grâce à qui le décor prend forme humaine »<sup>42</sup>. Tel que nous pouvons le lire dans la citation suivante, Virgile n'est toujours pas susceptible de considérer la terre d'accueil comme son lieu d'enracinement, ce qui le fait tomber dans une mélancolie irrémédiable :

Il n'y a pas de déplacement sans enterrement préalable. Pour Virgile, cet enterrement n'avait jamais eu lieu. [...] Virgile sans doute était victime du passé qui ne passait pas.<sup>43</sup>

Ainsi, faute d'enracinement disons *normal*, ce « taxidermiste<sup>44</sup> » du passé demeure dans une migration éternelle et labyrinthique pour se replier enfin, mais paradoxalement, sur lui-même et dans la folie.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 176.

Virgile est convaincu qu'il faut trouver coûte que coûte « une clef<sup>45</sup> » afin de décoder les « arcanes d'un labyrinthe dont il n'avait jamais trouvé l'issue »<sup>46</sup>. En outre, lorsque le narrateur reconstruit une scène de séduction où les deux personnages, Virgile et Naomi (sa bien-aimée), dansent, il raconte qu'il « danse les yeux fermés, égaré dans un labyrinthe<sup>47</sup> ».

Une telle connexion entre Virgile et l'image du labyrinthe traverse la narration de Jonas tout au cours du récit. Comme l'a déjà mentionné Joubert Satyre, le labyrinthe chez Ollivier constitue « comme une figure spatiale de l'énigme ou mieux comme l'énigme spatialisée<sup>48</sup> ». Dans les œuvres romanesques de ce romancier, le personnage-narrateur tente, ou plutôt est tenté, de percer un mystère qui est le plus souvent la mort d'un personnage. Dans *La Brûlerie*, cette figure baroque traduit aussi les traits énigmatiques de la vie et de la mort de Virgile.

Ces analyses de la mise en perspective de feu Virgile nous permettront d'examiner de plus près l'optique théorique d'Ollivier, optique qui concerne notamment la relation étroite entre les êtres migrants et les lieux d'appartenance identitaire.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>48</sup> J. Satyre, *op. cit.*, p. 72.



### 4.3. Romancier comme décrypteur de lieux : repérages des lieux d'appartenance identitaire

À examiner les essais théoriques d'Ollivier, il nous semble que cette énigme de l'enracinement le hantait obstinément, et ce d'autant plus qu'il considérait son acte d'écrire comme un « travail de taupe » « avec un stigmate de migrant<sup>49</sup> » :

Vivre le déracinement signifie avant tout être hanté par le pays natal et en même temps creuser inlassablement comme une taupe presque aveugle, d'interminables galeries pouvant éventuellement servir d'abri et de retraite.<sup>50</sup>

De telles réflexions sur la migration comme sur son acte d'écriture nous permettent d'énoncer ce constat : l'auteur Ollivier était un de ces *décrypteurs* de lieux comme le personnage-narrateur de *La Brûlerie*, Jonas Lazard. Nous examinerons particulièrement les deux figures de décrypteur que nous retrouverons dans ses romans : le *cartographe* (décrypteur de la carte) et le *mésologue* (décrypteur des milieux humains<sup>51</sup>).

#### 4.3.1. Ollivier comme cartographe : mise en réseau de lieux

Tout d'abord, c'est en tant que cartographe que l'auteur aborde le lien intime et mystérieux qu'entretiennent les migrants et les terres

---

<sup>49</sup> Émile Ollivier, « Un travail de taupe : écrire avec un stigmate de migrant », dans *Possibles*, Vol. 8, No. 4, Montréal, été 1984, p. 111-118.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>51</sup> Pour ce concept de « mésologue », nous nous référons ici aux réflexions d'Augustin Berque. Voir surtout son ouvrage : Augustin Berque, *Écoumène : introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. « Belin poche », 1987 (pour la

d'appartenance. Comme nous l'avons analysé dans les sections précédentes, *La Brûlerie* se compose de divers témoignages collectés par le personnage-narrateur. Dans les traces retrouvées concernant feu Virgile, il y a une multiplicité de noms de lieux, qu'ils soient noms de pays ou de ville : par exemple, ceux de l'Europe (Paris, Berlin, Italie, Amsterdam, Portugal, Grèce), de l'Amérique (New York, Québec, Montréal, Mexico, Haïti, Santo Domingo, La Havana), des nations arabes (Alger, Damas, Beyrouth, Liban), de l'Océanie (Australie) et de l'Asie (Vietnam, Japon, Chine). Ce sont des toponymes qui désignent respectivement des lieux d'origine, de passage et d'adoption pour les personnages de ce roman. Bien qu'ils ne soient pas toujours décrits en détail, ils nous font imaginer, pour autant, une étendue ou plutôt une cartographie de la migration.

En plus de ces toponymes, nous pouvons trouver simultanément divers noms de personne qui renvoient à des références multiculturelles. Ces noms proviennent notamment de la Bible (Jonas, Naomi), de la mythologie gréco-romaine (Cynthia, Dionysos, Énée), de la littérature (Homère, Virgile, Zola, Conrad, Borges, Tourgueniev, Kawabata, Zhongshu), des milieux intellectuels (Nietzsche, Adorno, Bourdieu, Kristeva) ou artistiques (Chopin, Albeniz, Gardel, Visconti). Comme nous pouvons le voir, ces noms de personne sont également associés à des horizons divers comme dans le cas des toponymes.

Pourquoi donc l'auteur Ollivier énumère-t-il autant de noms de lieux et de personnes dans le récit ? Nous pensons qu'il y a au moins deux raisons à cette énumération. La première raison en est que, comme l'auteur l'explique dans l'exergue du roman, le projet était que l'ensemble du récit représente, sur le plus formel, le contenu du récit :

*Je voudrais que La Brûlerie soit un livre-univers, un livre-monde, et qu'au lieu d'être une lecture lyrique du flux, elle soit une écriture de la cartographie.*<sup>52</sup>

Une telle façon de penser est déjà présentée dans son quatrième roman *Les urnes scellées*<sup>53</sup> et même dans un essai qui date du milieu des années 80. Ollivier y compare l'acte d'écrire à celui d'arpenter et de cartographier :

[É]crire ce n'est pas seulement signifier c'est arpenter, cartographier des contrées inconnues, capturer des codes secrets, augmenter leur plus-value, assurer un double mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation qui pousse toujours plus loin.<sup>54</sup>

Nous pouvons en déduire que ce « livre-monde » qu'est *La Brûlerie* symbolise une cartographie de la migration à travers les personnages du roman.

La deuxième raison de cette énumération est que, pour ce romancier, l'acte d'écrire rejoint la conception de « relation » au sens que Glissant a donné à ce terme : l'acte de relier et de relater. Dans sa conférence au Japon qui portait

---

<sup>52</sup> *BR*, p. 7. Les italiques sont dans le texte. Nous ne pouvons identifier l'origine de cet exergue alors que sont inscrits là-dessous les initiaux de l'auteur et la date.

<sup>53</sup> Pour ces conceptions de cartographie et de cartographe, chez Ollivier, voir également le troisième chapitre de la deuxième partie de la présente thèse.

<sup>54</sup> É. Ollivier, « Un travail de taupe », *op. cit.*, 1984, p. 115-116 ; l'extrait est cité dans

sur le déplacement et l'enracinement, Ollivier avait expliqué de la façon suivante la notion de relation :

La relation joue un rôle clé dans mon propos. Ce mot est pris ici dans un double sens : relater et relier. Relater en tant que témoin, à la fois celui qui observe et celui qui atteste ; relater ce qui est occulté, ce qui est refoulé, oublié, enfoui. Travail de deuil, mais aussi travail de mémoire ; relier l'ici et le là-bas, l'autrefois, l'aujourd'hui et le demain.<sup>55</sup>

Dans *La Brûlerie*, ces réflexions se retrouvent dans la pensée de l'*alter ego* d'Ollivier, Jonas Lazard :

J'[=Jonas] aurais voulu, pour tout dire, que ce livre prenne la forme de réseaux plutôt celle d'un récit linéaire, le réseau étant un principe de connexion.<sup>56</sup>

De ce point de vue, nous pouvons penser que l'énumération de noms est une façon de décrire un réseau de lieux et de personnes dans le récit. En outre, nous pouvons supposer que ce réseau fonctionne pour les migrants comme Ollivier en tant qu'une carte imaginaire, cette carte qui leur permettrait de repérer, fût-ce provisoirement et vaguement, leur identité individuelle.

Parallèlement à cette figure de cartographe, Ollivier comme mésologue tente d'aborder la signification disons plus profonde des lieux. Il

---

L. Gauvin, *op. cit.*, 2007, p. 146.

<sup>55</sup> É. Ollivier, « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir », dans *Études littéraires*, Vol. 34, No. 3, Québec, Département des littératures de l'Université Laval, 2002, p. 87-97 (surtout p. 93) ([http://www.erudit.org/revue/etud\\_litt/2002/v34/n3/007760ar.pdf](http://www.erudit.org/revue/etud_litt/2002/v34/n3/007760ar.pdf) : dernière consultation le 15 janvier 2012).

<sup>56</sup> *BR*, p. 58.

s'agit alors pour lui de repérer l'« esprit des lieux<sup>57</sup> » qui habite un endroit restreint.

#### 4.3.2. Ollivier comme mésologue : décrypteur de symbolismes de lieux

Bien qu'il n'utilise pas ces notions d'Augustin Berque de *mésologue* ou de *mésologie* dans ses essais ni dans ses romans, nous pensons qu'Ollivier est aussi l'un des décrypteurs des milieux humains. En s'inspirant de la géographie culturelle ainsi que de la théorie du paysage dans *Fûdoron* (théorie des milieux) de Tetsuro Watsuji (philosophe japonais), il définit sa méthodologie de la géographie, la « mésologie », de la façon suivante : une « brache virtuelle de savoir qui ferait des milieux humains son objet (*meson*, en grec, veut dire milie) »<sup>58</sup>. En effet, dans les romans d'Ollivier, l'écrivain ne cherche pas simplement à décrire le parcours ou l'histoire de la migration afin de repérer les migrants dans une terre d'accueil ; mais en même temps, à la manière de la mésologie de Berque, son écriture vise à décrypter la signification des lieux dans l'espoir d'aménager une relation harmonieuse entre les êtres migrants et leur environnement. Comment donc Ollivier s'engage-t-il dans ce décryptage ? Afin de l'examiner, nous nous proposons de voir de plus près les manières qu'il met en œuvre.

Premièrement, il s'agit de l'utilisation de la métonymie abstraite comme nous pouvons la voir dans un discours de Jonas :

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 10, p. 69 et p. 108.

J'[=Jonas] aurais aimé qu'il [=le livre que Jonas souhaite écrire] prenne la forme d'un songe géométrique posé sur le désordre originel du monde : cercle, sphère, la forme ronde de la perle, répondant ainsi à un réflexe bien naturel selon lequel, pour connaître l'inconnu, il faut le rapprocher du connu.<sup>59</sup>

Dans cet extrait qui porte encore sur le livre idéal de Jonas, ce double d'Ollivier met en lumière sa manière de voir le monde, la manière qui consiste à comprendre métonymiquement l'inconnu à travers les images géométriques abstraites. Nous pouvons aussi trouver une telle métonymie abstraite dans la citation antérieure concernant Montréal, dans laquelle Jonas expliquait cette ville québécoise à travers l'image de la « vacuité » ou du « vacuum<sup>60</sup> ».

Cette première stratégie d'observation du monde est suivie d'une autre qui se traduit notamment par l'utilisation des images marines. Au début du récit, le chemin de la Côte-des-Neiges est décrit comme « une avenue qui file droite et discrète » tandis qu'il se manifeste de plus en plus comme « la mer des passants appliqués à passer<sup>61</sup> ». Et le personnage-narrateur d'expliquer la raison pour laquelle il aime les terrasses des cafés qui lui servent d'« asile » et de « port d'attache<sup>62</sup> », d'« abri » et de « retraite<sup>63</sup> » :

Vous vous demandez pourquoi j'[=Jonas] aime les terrasses des cafés ? Probablement parce que je suis nostalgique des baignades, des mares à crevettes, des eaux impures, des bords de plages où

---

<sup>58</sup> Berque, 2009, p. 172.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>63</sup> É. Ollivier, *op. cit.*, 1984, p. 112.

flottent des carcasses de crabes. Habiter une terrasse, c'est une manière de regarder, de voir le monde.<sup>64</sup>

C'est par l'entremise de tels décryptages de lieux que le mésologue Ollivier met en récit ce café, surtout ses terrasses : ainsi le café La Brûlerie fonctionne comme un repère qui permet aux migrants d'observer le monde ambiant et comme un lieu de transit qui relie la terre d'accueil à la terre natale.

Compte tenu de ces stratégies de décryptage, nous formulons l'hypothèse qu'à travers l'écriture de ce roman, Émile Ollivier tenterait de découvrir les moyens grâce auxquels les migrants peuvent s'enraciner ou s'identifier plus harmonieusement dans une terre d'accueil. Dans la prochaine section, nous vérifierons cette hypothèse en examinant le déplacement de la question de l'identité chez Ollivier.

#### **4.3.3. Spatialisation de l'identité migrante : entre le passage et l'enracinement**

La problématique de l'enracinement ne peut être détachée de celle de l'identité individuelle ou collective surtout chez les migrants. En un sens, l'insistance sur la dimension géographique (soit la « géographicité<sup>65</sup> ») de l'être migrant chez Ollivier pourrait s'expliquer également par ce point de vue.

---

<sup>64</sup> *BR*, p. 70. En ce qui concerne la mer, Ollivier écrit de la manière suivante sa signification ambivalente pour les insulaires : « Les insulaires entretiennent un étrange rapport avec la mer. Elle les isole dans leur singularité mais leur offre aussi la possibilité d'échapper à la précarité ». (*RP*, p. 18.)

<sup>65</sup> Pour cette dimension, Augustin Berque parle de « géographicité de l'être » en se référant à l'étude d'Éric Dardel, étude qui serait, selon Berque, la première à reconsidérer « la géographie sous l'angle de l'ontologie heideggérienne ». Voir A. Berque, *op. cit.*, p. 15 (surtout la note 4 en bas de page).

Toutefois, nous pouvons supposer une autre raison pour laquelle Ollivier aurait choisi cette optique de la spatialisation de l'identité ou de l'identité spatialisée.

Nous avons déjà vu que, dans *La Brûlerie*, il y avait un déplacement de la question de l'identité au cours de l'enquête du personnage-narrateur sur la mort de Virgile : de *Qui était-il ?* à *Où était-il ?*. Comme l'a mentionné Suzanne Crosta dans ses analyses de la trilogie d'enfance de Chamoiseau, un tel déplacement est relié à la perspective identitaire :

Le déplacement du « qui suis-je ? » à « où suis-je ? » met en valeur les lieux de l'identification dans la formation identitaire. Le souci de s'écarter d'une définition essentialiste est tracé en filigrane dans le récit.<sup>66</sup>

En fait, Ollivier, lui aussi, souligne un tel processus d'identification des migrants qui remet en cause la stabilité de l'identité, que celle-ci soit unique ou plurielle, homogène ou hétérogène. Dans *La Brûlerie*, nous pourrions trouver dans les termes d'« êtres paysages<sup>67</sup> » le modèle idéal de la « géographicité » de l'identité migrante chez Ollivier. Ces termes sont utilisés afin de décrire des gens, comme le personnage-narrateur Jonas, qui font « partie obstinément du paysage<sup>68</sup> » ambiant. C'est dire qu'ils peuvent changer, heureusement ou non, d'identité selon que les paysages changent d'aspects au rythme des saisons.

---

<sup>66</sup> Suzanne Crosta, « Marronner le récit d'enfance : *Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant », dans *Récits d'enfance antillaise*, Sainte-Foy, Groupe de recherche et d'étude des littératures et civilisations de la Caraïbe et des Amériques noires (GRELCA), 1998 ([http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/chamoiseau\\_confiant.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/chamoiseau_confiant.html) : dernière consultation le 15 janvier 2012).

<sup>67</sup> *BR*, p. 133.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 16.



Pour reprendre l'expression d'Ollivier, l'identité se trouve « en fusion<sup>69</sup> » chez les migrants.

Mais ici, nous ne pouvons négliger un paradoxe, au moins théorique, touchant à cette identité en processus : c'est que, de ce point de vue, l'identité n'est pas toujours identique mais plutôt en éternel changement. Faute d'une modification sans fin de ce que je suis selon où je suis, les migrants tomberaient, comme Virgile, dans un labyrinthe sans issue qui les amènerait au pire dans une schizophrénie.

Un tel paradoxe identitaire des migrants se manifeste dans les premiers paragraphes du roman, et les lecteurs doivent les décoder au cours de leur propre lecture :

Je [=Jonas] ressuscite depuis des décennies dans Côte-des-Neiges. [...] Pendant que je ne cesse de mourir et de renaître dans Côte-des-Neiges, que n'ai-je point vu ?<sup>70</sup>

Ainsi Ollivier met en récit l'enracinement des migrants qui se traduit par ce processus de « renaissance<sup>71</sup> » cyclique. Pour celui qui aime s'appeler « Québécois le jour, Haïtien la nuit<sup>72</sup> », « schizophrène heureux<sup>73</sup> » ou

---

<sup>69</sup> *RP*, p. 56.

<sup>70</sup> *BR*, p. 9. Sur l'image de « résurrection », voir également les commentaires sur une expression du créole haïtien : « Nap boulé (On brûle) » (*BR*, p. 233).

<sup>71</sup> *RP*, p. 34..

<sup>72</sup> Jean Royer, « Émile Ollivier : *ne touchez pas à notre joie, elle est fragile* », dans *Romanciers québécois : entretiens, essais*, Montréal, l'Héxagone, 1991, p. 242.

<sup>73</sup> *BR*, p. 242.

« optimiste tragique<sup>74</sup> », une telle situation paradoxale de l'identité migrante constitue un « espace de liberté » :

Il y a un “bon usage” à faire de l'exil comme schizophrénie. L'exil, s'il est une amertume insoutenable, une coupure radicale d'avec soi, sa terre et ses racines, dans sa divalence, il est aussi l'occasion d'une prise de distance, d'une profonde révision de soi. L'exil n'est pas que malheur et malédiction, il est aussi espace de liberté, élargissement de l'horizon mental : il met en modernité.<sup>75</sup>

Au bout de compte, devant cette évaluation positive de la situation de la migration ou de l'exil, nous ne pouvons nous empêcher de nous poser une question : en réalité, peut-on être aussi positif envers une telle situation ambivalente ou fragmentaire d'après la migration ? Si oui, comment faire ? S'agit-il de la volonté, du choix, de l'inconscient ou du hasard ? De toute façon, Ollivier, lui, tend à estimer que ce pouvoir de la « faiblesse<sup>76</sup> » ou de la « fragilité<sup>77</sup> » de la situation migrante permet de mettre entre parenthèses une conception de l'identité comme stable, totale ou totalitaire.

## Conclusion

En nous appuyant sur nos analyses du dernier roman *La Brûlerie*, nous pouvons conclure ceci : l'écriture migrante selon Ollivier consiste à déstabiliser, fragiliser et vulnérabiliser la perspective totalitaire de l'identité pour atteindre celle de l'identification indéfinie des migrants. La spatialisation

---

<sup>74</sup> J. Royer, *op. cit.*, p. 244.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> É. Ollivier, « Un travail de taupe », *op. cit.*, 1984, p. 117.

<sup>77</sup> *RP*, p. 71 ; J. Royer, *op. cit.*, p. 244 (l'adjectif de *fragile*).

de l'identité migrante est donc une stratégie qui met en récit une telle écriture migrante, qu'elle soit sur le plan du contenu, de la narration ou de la forme. Un tel positionnement de l'écrivain migrant peut s'observer dès sa première période de l'activité littéraire :

Alors, qu'est-ce qu'écrire pour moi au Québec, avec un stigmate de migrant ? C'est en quelque sorte me tenir sur la ligne de fracture d'une langue ébranlée, déterritorialisée mais qui sans cesse essaie de se reterritorier, transportant avec elle, son incontinence et ses excès tropicaux.<sup>78</sup>

En guise de conclusion, nous pouvons soutenir que ce roman *La Brûlerie* constitue en quelque sorte un achèvement du travail littéraire d'Ollivier : après son premier ouvrage *Paysage de l'aveugle*, recueil des deux nouvelles qui abordent séparément Haïti et Montréal, il écrit les deux romans, *Mère-Solitude* et *La discorde aux cent voix*, dont les histoires se déroulent exclusivement en Haïti ; par la suite, il trace successivement le parcours des boat-people haïtiens dans *Passages* et le retour au pays natal dans *Les urnes scellées* ; et au final il en vient à représenter l'énigme de l'enracinement des migrants dans *La Brûlerie*.

Bien que deux autres romans soient en projet lors de sa mort impromptue en novembre 2002<sup>79</sup>, ce roman posthume semble nous dire *memento mori* : ne pas oublier les gens comme Virgile qui ne peuvent ressusciter dans une terre d'accueil et tombent dans une mort douce ; mais aussi,

---

<sup>78</sup> É. Ollivier, « Un travail de taupe », *op. cit.*, 1984, p. 117.

<sup>79</sup> Nous pouvons consulter ces informations sur ces romans en projet dans les « Fonds d'archive Émile Ollivier » à l'Université de Montréal.

ne pas oublier cet « étranger du dedans ou sédentaire du dehors<sup>80</sup> », Émile Ollivier.

---

<sup>80</sup> Nous avons paraphrasé l'expression d'Ollivier qui se trouve dans sa conférence de Tokyo : É. Ollivier, *op. cit.*, 2002, p. 95.

## **CONCLUSION GENERALE**

### **Utilisation stratégique de la mélancolie postcoloniale : comparaison des deux cas**

Telle que nous l'avons analysée jusqu'ici, la mélancolie postcoloniale n'est pas une conception exclusivement romantique ou esthétique dans les romans des deux auteurs concernés, Patrick Chamoiseau et Émile Ollivier. Il s'agit plutôt d'une stratégie *narrative* ou des choix stratégiques afin de mieux aborder des problématiques cruciales pour chaque écrivain : entre autres thèmes, celui de la crise d'identité dans une situation de postcolonie et de mondialisation (malgré son caractère quelque peu suranné) demeure au centre de leurs écritures romanesques et de leurs réflexions théoriques. Bien entendu, une telle utilisation stratégique de la mélancolie postcoloniale, que nous avons analysée dans les deuxième et troisième parties, ne garde pas forcément la même forme chez ces deux romanciers ; néanmoins, ils s'intéressent, chacun à leur manière, à la mise en récit de cette thématique de la mélancolie postcoloniale, ce qui les différencie et les rapproche.

C'est dans le but d'examiner les différences et convergences entre ces romanciers représentatifs de la littérature antillaise contemporaine que la présente thèse a étudié la situation de manque de la mémoire collective et celle des lieux d'appartenance identitaire dans leurs œuvres. Afin de résumer ces points de convergence et de divergence, nous tenterons en conclusion une comparaison plus directe entre ces auteurs.

### Points de convergence et de divergence dans la description de la « non-histoire »

L'analyse de l'inscription textuelle de la « non-histoire » dans les quatre romans (soit *Mère-Solitude*, *Les urnes scellées*, *Solibo Magnifique* et *Biblique des derniers gestes*) nous a permis d'identifier le premier point commun entre eux en matière de remémoration ou de narration : « la vision prophétique du passé<sup>1</sup> » ou bien, selon nos termes, la méthode inductive de la narration. En effet, les romanciers Chamoiseau et Ollivier ne cessent de se remémorer ou de raconter une certaine mémoire collective qui se trouve dans l'abîme de l'oubli, tout en cherchant à « induire les causes en partant des effets<sup>2</sup> » de cet oubli.

Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, cette stratégie narrative coïncide le plus souvent avec l'intrigue du récit policier ou du récit du retour au pays natal, ce choix générique qui permet aux auteurs de mettre en perspective l'objet perdu dans le récit concerné (en l'occurrence, des mémoires collectives concernant l'oralité, l'histoire du pays natal ou les gestes d'un indépendantiste agonisant). Nous pouvons entrevoir cette deuxième ressemblance également dans d'autres romans de Chamoiseau et d'Ollivier : surtout dans *La Brûlerie* et *Texaco*. Dans ces derniers romans, il s'agit encore

---

<sup>1</sup> Édouard Glissant : « La querelle avec l'histoire », dans *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981 (pour la première édition, Seuil), 1999 (pour la présente édition), p. 222-231 (surtout p. 227) ; Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 301. Désormais, nous utilisons le sigle d'EPD dans le texte ; pour la méthode inductive de la remémoration et de la narration, voir entre autres le premier chapitre de la deuxième partie dans la présente thèse, chapitre consacré à un roman d'Ollivier, *Mère-Solitude*.

<sup>2</sup> Carlo Ginzburg, « Traces, racines d'un paradigme indiciaire » (traduit par Monique

de la tentative, par les personnages-narrateurs, d'écrire le récit de vie d'un(e) personnage principal(e) mort(e). Cependant, les quatre romans analysés dans la deuxième partie mettent en œuvre, plus ouvertement que d'autres œuvres, cette stratégie de narration inductive dans le récit.

Malgré cela, nous pouvons constater des points de divergence entre Chamoiseau et Ollivier en ce qui concerne l'inscription textuelle de la non-histoire. Chez Chamoiseau, une telle narration stratégique ne fait que se dédoubler pour constituer une sorte d'autofiction. En plus de cet enchâssement du récit, le romancier tente de mettre en filigrane l'oralité d'un conteur mort ou les gestes de l'indépendantiste agonisant en décrivant les faits liés aux circonstances de la vie d'un personnage. Une telle tentative de Chamoiseau consistant à mettre en récit l'oralité du conteur ou les gestes de l'agonisant donne l'impression que l'oral, le scriptural et le corporel s'amalgament pour former des textes littéraires *sui generis*. Comme l'a bien dit Milan Kundera dans son essai sur la littérature antillaise, « Chamoiseau n'a pas fait un compromis entre le français et le créole en les mélangeant. Sa langue c'est le français bien que transformé, non pas créolisé (aucun Martiniquais ne parle comme ça) mais chamoisé »<sup>3</sup>.

Par contre, Ollivier se distancie en principe de son univers romanesque en demeurant à l'extérieur du récit : nous pouvons entrevoir toujours dans un personnage-narrateur la figure de l'auteur Ollivier, mais il n'en reste pas moins

---

Aymard), dans *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.

<sup>3</sup> Milan Kundera, « Beau comme une rencontre multiple », dans *L'Infini*, No. 34, Paris, Gallimard, 1991, p. 51-62.



que nous ne pouvons le confirmer, à la différence des récits autofictionnels de Chamoiseau. En effet, selon les définitions de l'autofiction par Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabane et par Serge Doubrovsky<sup>4</sup>, les récits d'Ollivier ne constituent pas des autofictions, mais plutôt des romans inspirés par son parcours personnel. À une telle différence de la structure narrative s'ajoute une autre différence concernant le choix du style. Bien qu'elle se réfère à divers éléments de la culture haïtienne ou créole, le texte romanesque chez Ollivier s'appuie principalement sur un français plus ou moins standard. À notre avis, nous ne pouvons pas explicitement trouver le français disons *ollivirisé* dans ses romans à la différence du cas de Chamoiseau.

Tels sont des points de ressemblances et de dissemblances entre les romanciers Chamoiseau et Ollivier en matière de description de la non-histoire.

### **Points de convergence et de divergence dans la description du « non-lieu »**

Pour ce qui est de l'analyse de l'inscription textuelle du non-lieu dans les autres romans étudiés (soit *Passages*, *La Brûlerie*, *Texaco* et *Un dimanche au cachot*), nous avons choisi de nous réclamer de l'expression d'Augé,

---

<sup>4</sup> Pour la notion de l'autofiction, nous nous référons à celle de Jacques Lecarme et de Eliane Lecarme-Tabane : « On admettra ici, en s'appuyant sur le tableau des récits construit par Philippe Lejeune et médité par Serge Doubrovsky, que l'autofiction est d'abord un dispositif très simple, soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman. » (J. Lecarme et E. Lecarme-Tabane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 268.) Quant à la différence principale entre l'autofiction et le roman autobiographique, Serge Doubrovsky l'explique de façon précise : « À l'inverse du "roman autobiographique" traditionnel, qui présente une histoire (plus ou moins) vraie comme fictive, en déguisant notamment les noms propres, *Fils* [=l'ouvrage de Doubrovsky] offre une histoire et des noms propres authentiques sous la rubrique du "roman" ». (S. Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques*, Paris, Presses universitaires de Paris, coll. « Perspectives

« l'évocation prophétique d'espaces<sup>5</sup> ». Comme nous l'avons abordée dans la première partie, la conception d'Augé signifie la remémoration ou la narration du passé et du lieu en partant des traces de mémoire concernant un passé-cible ou un lieu-cible. En considération de nos études sur la situation du non-lieu dans les romans analysés, nous pouvons conclure que cette évocation constitue le point commun principal entre Chamoiseau et Ollivier.

Le deuxième point comparable que nous pouvons trouver entre ces deux auteurs antillais, c'est que leurs façons de narrer les lieux se lient intimement à la spatialisation de l'identité disons idéale ou bien à sa métaphore spatiale. Dans les quatre romans en question, nous avons pu repérer une stratégie narrative visant à mettre en perspective les lieux d'appartenance identitaire. Bien qu'imprégnés d'un sentiment de manque difficilement guérissable, les personnages-narrateurs de chaque roman se concentrent à la fois sur la mise en cartographie des lieux principaux et sur le décryptage de leurs significations véritables.

En plus de ces deux caractéristiques, les romanciers en partagent une autre qui est beaucoup plus théorique : une prise de position identitaire dont les fondements se trouvent sur une ligne mitoyenne entre le « petit contexte » et le « grand contexte<sup>6</sup> », pour reprendre les termes de Chamoiseau, après Kundera.

---

critiques », 1988, p. 61-79 (surtout p. 74).)

<sup>5</sup> Marc Augé, *Non-lieux*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992, p. 111.

<sup>6</sup> Voir « Les identités dans la totalité-monde : entretien avec Patrick Chamoiseau » (présenté et réalisé par Silyane Larcher), dans *Cités*, No. 29, Paris, Presses universitaires de France, 2007, surtout p. 124-127 ; *EPD*, surtout p. 222. Pour la distinction de ces deux termes, Chamoiseau se réfère à celle de Milan Kundera dans son essai suivant : « Die Weltliteratur », dans *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 43-72.

Selon une telle optique, les deux romanciers ont tendance à soutenir ceci : afin de mieux saisir l'identité dite créole ou migrante, il faut se baser sur deux phases distinctes mais reliées de la conception spatiale, phases qui se traduisent en l'occurrence par un lieu d'appartenance spécifique (lieu « incontournable ») et par un lieu de relation universel (la « totalité-monde<sup>7</sup> »). En effet, Chamoiseau et Ollivier tentent de décrire respectivement la situation du non-lieu qui résulte de l'enracinement inachevé ou incomplet dans un lieu spécifique, tandis qu'ils ne cessent de mettre en avant l'ouverture de la vision du/au monde en mouvance par la description d'une fragilité dudit contexte spatial. Dans une telle perspective, nous pouvons avancer que les termes de « Roman-monde<sup>8</sup> » et de « livre-monde<sup>9</sup> » représentent, d'une manière hautement caractéristique, leurs prises de position théoriques portant sur l'inscription textuelle du lieu d'appartenance identitaire.

Cela dit, il y a également des points de divergence entre Chamoiseau et Ollivier sur le plan de la mise en récit de la situation du non-lieu. La différence principale entre eux, c'est la délimitation des terrains où se déroule le récit. Chez Chamoiseau, la problématique du lieu d'appartenance est déployée la plupart du temps sur un lieu très restreint qu'est l'île de la Martinique. Sauf dans le roman *Biblique des derniers gestes*, le récit de Chamoiseau se développe principalement en Martinique, ce qui fait que la question de la

---

<sup>7</sup> É. Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 513-514 ; *Traité du tout-monde, poétique IV*, Paris, Gallimard, p. 59. ; pour la distinction entre le « Territoire » et le « Lieu » glissantien chez Chamoiseau, voir aussi *EPD*, surtout p. 226-229.

<sup>8</sup> *EPD*, p. 317.

<sup>9</sup> É. Ollivier, *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004 (posthume), p. 7 (dans l'exergue).

migration chez lui n'est pas abordée avec un regard sur l'extérieur de l'île mais toujours avec un regard de l'intérieur. Comme nous l'avons vu au cours de l'étude d'*Un dimanche au cachot*, cet enfermement disons insulaire ne signifie pas du tout l'étroitesse de la conception spatiale chez Chamoiseau ; mais plutôt, à l'image d'un archéologue, il fouille symboliquement ce lieu spécifique dans le but de découvrir des « Traces-mémoires<sup>10</sup> » qui puissent relier l'ici et l'ailleurs ou bien le particulier et l'universel.

En revanche, Ollivier, quant à lui, met en récit cette problématique spatiale en gardant toujours l'équilibre de son regard entre l'extérieur et l'intérieur, soit de l'île natale, Haïti, ou de la ville d'accueil, Montréal. Cela lui permet de se rapprocher d'une situation de non-lieu causée par le processus de l'exil ou de la migration, qu'elle soit volontaire ou non. Malgré ou en raison d'une telle vue sur l'exil à la fois extérieur et intérieur, Ollivier ne cesse de reconsidérer au sein de l'écriture romanesque l'enracinement et le réenracinement dans la terre d'accueil, et ce tout en décryptant des significations secrètes de lieux d'appartenance identitaires.

Ainsi la description de la situation du non-lieu chez Chamoiseau et Ollivier nous fait apercevoir de tels points de convergence et de divergence entre eux sur un plan narratif, stylistique ou structurel.

---

<sup>10</sup> P. Chamoiseau et Rodolphe Hammandi (photographies), *Guyane, traces-mémoires du baigne*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites (CNMHS), 1994 ; voir également *EC*, p. 130-131.

## **L'acception et l'acceptation de la mélancolie postcoloniale chez Chamoiseau et Ollivier**

Cette comparaison des deux manifestations de la mélancolie dans le contexte postcolonial nous permet de constater une prise de position quelque peu contradictoire chez Chamoiseau et Ollivier : tel que nous l'avons vu dans nos lectures des huit romans concernés, l'un et l'autre ont tendance à considérer la vulnérabilité due à la mélancolie postcoloniale comme étant une force paradoxale que nécessite l'existence au monde à l'époque de la mondialisation socioculturelle accélérée.

Cette alternance inopinée de la faiblesse et de la force au sein de ladite mélancolie — alternance comparable au « renversement » chez Danièle Sallenave qui disait que le « renversement de la douleur en action est la mutation du deuil en dette. Or, d'une dette, on peut s'acquitter : c'est ainsi que la mélancolie devient féconde »<sup>11</sup>. —, ne renvoie pas à quelque résignation ou abandon de la part des écrivains face à une mutation socioculturelle sans précédent, mais plutôt à une tentative de voir ou de deviner dans cette vulnérabilité que représente la mélancolie postcoloniale une certaine possibilité de survie et d'existence après une perte. En d'autres termes, assumer l'indécision, l'incertitude, le déséquilibre et l'opacité de l'identité individuelle ou collective fournirait, malgré la souffrance difficilement guérissable, un savoir-vivre et survivre dans ce monde devenu plus que jamais flou et fluide.

---

<sup>11</sup> Danièle Sallenave, « Dette et mélancolie », dans *Le don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, p. 170-179.

Sous cet éclairage, nous pouvons penser que la mélancolie postcoloniale chez ces deux romanciers est révélatrice non seulement d'un choix de l'« essentialisme stratégique », stratégie qui servirait, selon G. C. Spivak, de fondement de la construction de l'identité des subalternes<sup>12</sup>, mais également d'une acceptation de la fragilité existentielle provenant de cette mélancolie postcoloniale. Certes, dans les romans de Chamoiseau et d'Ollivier, il n'est pas difficile de retrouver des termes romantiques comme vérité, essence ou authenticité ; mais pourtant, rappelons ici que les diverses quêtes des personnages sont presque toujours vouées à un échec dans leurs récits. Cette répétition de la scène de l'échec nous permet de reconfirmer la valeur et l'implication de l'utilisation stratégique de la mélancolie postcoloniale.

D'un autre point de vue, nous sommes en mesure d'avancer que cette mélancolie stratégique dans le contexte postcolonial constitue une façon de concevoir et de raconter aussi fidèlement que possible des objets en voie de disparition définitive. Sans citer encore des réflexions de Derrida portant sur le « deuil impossible<sup>13</sup> », Chamoiseau et Ollivier semblent aborder les questions cruciales de la perte (par exemple, celle de l'oralité et des gestes d'un mort ou d'un agonisant, celle de la mémoire collective en Martinique, en Haïti et en exil,

---

<sup>12</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, « Subaltern Studies : Deconstructing Historiography » (1985), dans *In Other Words*, New York, Routledge, coll. « Routledge classique », 1987 (pour la première édition, Methuen), 2006 (pour la présente édition), p. 270-304.

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988 ; *Chaque fois unique, la fin du monde*, présenté par Pascal-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003. Voir surtout son oraison funèbre pour Roland Barthes dans ce deuxième ouvrage : « I. Roland Barthes, 12 novembre 1915 – 26 mars 1980 » (p. 57-97).

et celle de lieux d'appartenance dans la terre natale ou d'accueil) tout en se gardant de maîtriser ou de dominer intégralement ce sentiment de manque. Comme l'a déjà mentionné Sallenave, la mélancolie, comprise comme une dette, « est à l'écoute des morts, et non seulement de la douleur qu'ils nous inspirent ; non seulement survivre n'est plus une faute, mais c'est une chance, celle de pouvoir répondre à la demande que nous adresse la "*paupière creuse*" des morts »<sup>14</sup>. Cette mélancolie permet également à ces romanciers de mettre en évidence dans leur écriture romanesque une esthétique de l'inachèvement, laquelle témoigne d'une fidélité face à la question de la mort et de l'oubli.

C'est ainsi que l'utilisation stratégique de la mélancolie postcoloniale représente chez Chamoiseau et Ollivier une prise de position à la fois esthétique et éthique. Malgré de grandes différences qui existent entre eux, ce positionnement en théorie et en pratique, qui provient de la mélancolie stratégique, les relie quant à la relecture difficile de la mémoire collective et du lieu d'appartenance identitaire.

---

<sup>14</sup> D. Sallenave, *op. cit.*, p. 174.

## **BIBLIOGRAPHIE**



## 1. CORPUS PRIMAIRE

CHAMOISEAU, Patrick, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

-----, *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 (pour la première édition), 1994 (pour la présente édition).

-----, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.

-----, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007.

OLLIVIER, Émile, *Mère-Solitude*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 1983 (pour la première édition, Albin Michel), 2005 (pour la présente édition).

-----, *Passages*, Montréal, Typo, 1991 (pour la première édition, l'Hexagone), 2002 (pour la présente édition).

-----, *Les urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995.

-----, *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004.

## 2. CORPUS SECONDAIRE

BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989 (pour la première édition unilingue française), 1993 (pour la présente édition bilingue français/anglais).

CHAMOISEAU, Patrick, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 (pour la première édition), 1988 (pour la présente édition).

----- et Raphaël CONFIANT, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991 (pour la première édition, Hatier), 1999 (pour la présente édition).

----- et Rodolphe HAMMANDI (photographies), *Guyane, traces-mémoires du baigne*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites (CNMHS), 1994.

-----, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

-----, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

-----, *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Haute enfance », 2005.

OLLIVIER, Émile, *Paysage de l'aveugle*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1977.

-----, *La discorde au cent voix*, Paris, Albin Michel, 1986.

-----, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2001.

### 3. ÉTUDES SUR LA MÉLANCOLIE

ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis » (p. 229-251) et « Deuil ou mélancolie : introjecter–incorporer » (p. 259-275), dans *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1978 (pour la première édition, Aubier/Montaigne, coll. « La philosophie en effet »), 1987 (pour la présente édition révisée et complétée),.

FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie* (traduit de l'allemand, revu et corrigé par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1968, p. 145-171.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988, p. 23-57.

-----, *Chaque fois unique, la fin du monde*, présenté par Pascal-Anne BRAULT et Michael NAAS, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003.

GILROY, Paul, « Joined-up politics and postcolonial melancholia », dans *Theory, culture & society*, Vol. 18, Issues 2 et 3, London, SAGE, 2001, p. 151-167.

-----, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press, 2004 (pour la première édition sous le titre de *After Empire*, Routledge), 2005 (pour la présente édition).

GROSSMAN, Évelyne et Nathalie PIÉGAY-GROS (dir.), *La traversée de la mélancolie*, Paris, Séguier, coll. « Carnets », 2002.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.

LAMBOTTE, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984 (pour la première édition), 1999 (pour la présente édition).

-----, *Le discours mélancolique*, Paris, Économica/Anthropos, coll. « Psychanalyse », 1993 (pour la première édition), 2003 (pour la présente édition).

-----, « La visée esthétique dans la mélancolie, la construction du contexte », dans *La traversée de la mélancolie*, Évelyne Grossman et Nathalie Piégay-Gros (dir.), Paris, Séguier, coll. « Carnets », 2002, p. 23-44.

-----, *La mélancolie*, Paris, Économica/Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2007.

MASSÉ, Raymond, *Détresse créole*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008.

SALLENAVE, Danièle, « Dette et mélancolie », dans *Le don des morts, sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, p. 170-179.

ŽIŽEK, Slavoj, « Le deuil, la mélancolie et l'acte », dans *Vous avez dit Totalitarisme ?* (traduit de l'anglais par Delphine Moreau et Jérôme Vidal), Paris, Amsterdam, 2001 (pour la première édition en anglais, Verso), 2007 (pour la présente édition), p. 165-218.

#### 4. ÉTUDES SUR LA NON-HISTOIRE : L'HISTOIRE ET LA MÉMOIRE

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992.

GINZBURG, Carlo, « Traces : racines d'un paradigme indiciaire » (traduit par Monique AYMARD), dans *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.

GLISSANT, Édouard, « 27. La querelle avec l'histoire », dans *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981 (pour la première édition, Seuil), 1997 (pour la présente édition), p. 222-231.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de « L'évolution de l'humanité » », 1950 (pour la première édition, Presses universitaires de France), 1997 (pour la présente édition).

IWASAKI, Minoru, « Simonides Cercle 1-6 » (en japonais), dans *Mirai* (Avenir), No. 377-383, Tokyo, Mirai-sha, 1998.

NAKAMURA, Takayuki, *Édouard Glissant – « Han-Rekishi »-no Shigaku* (*Édouard Glissant : la poétique de l'« anti-histoire »*) (en japonais), thèse de doctorat présentée à l'Université des études étrangères de Tokyo, Tokyo, 2006.

-----, « « Kako »-wo miru : É. Glissant *Dai-Yon-Seiki* ni okeru « Hi-Rekishi » no Mondai-kei (*Le quatrième siècle : une réappropriation du passé*) » (en japonais), dans *Études de langue et littérature françaises*, No. 89, Tokyo, Société japonaise de langue et de littérature françaises, 2006, p. 171-183.

NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1984-1992 (pour la première édition en sept volumes chez Gallimard dans la collection de « Bibliothèque illustrée des histoires »), 1997 (pour la présente édition en trois volumes).

*Oxford English Dictionary*, article « Herstory », Oxford University Press, 2006.

THOUARD, Denis (éd.), *L'interprétation des indices*, Villeneuve-d'Ascq (France), Presses universitaires du Septentrion, coll. « Opscules φ », 2007.

## 5. ÉTUDES SUR LE NON-LIEU : ESPACES, LIEUX ET TERRITOIRES

AUGÉ, Marc, *Non-lieux*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992.

BERQUE, Augustin, *Écoumène : introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. « Belin poche », 1987 (pour la première édition), 2009 (pour la présente édition).

FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

GLISSANT, Édouard, « Pays rêvé, pays réel » (1985), dans *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994, p. 287-350

HARA, Hiroshi, *Kuukan : Kinou kara Yousou he* (Espace : de la fonction à la modalité) (en japonais), Tokyo, Iwanami-shoten, 1987 (pour la première édition), 2007 (pour la présente édition).

HEIDDEGER, Martin, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André PRÉAU et préfacé par Jean BEAUFRET, Paris, Gallimard, 1954 (pour l'édition originale en allemand), 1958 (pour la présente édition).

-----, *Remarques sur art – sculpture – espace*, traduit de l'allemand par Didier FRANCK, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 1996 (pour l'édition originale en allemand), 2009 (pour la présente édition).

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

TSUTSUMI, Yasunori, « Bômeisha-tachi-no Kokyo, Italia aruiwa Chichûkai » (Pays natal des exilés, Italie ou la Méditerranée) (en japonais), dans *Kokkyô-naki Bungaku* (Littératures sans frontières nationales), Nao Sawada (dir.), Geirin-shobô, coll. « Aurion Sôsho », 2004, p. 33-46.

*L'utopie*, textes choisis et présentés par Frédéric ROUVILLOIS, Flammarion, coll. « GF Flammarion/Corpus », 1998, p. 242.

WALLERSTEIN, Immanuel, *Comprendre le monde, introduction à l'analyse des systèmes-monde* (traduit par Camille HORSEY avec la collaboration de François GÈZE), Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 2004 (pour l'édition originale en anglais), 2009 (pour la présente édition en français).

## 6. ÉTUDES SUR LE POSTCOLONIALISME

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN, *The Empire Writes Back*, New York, Routledge, 1989.

BENIAMINO, Michel et Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base*, articles de « centre/périphérie » (p. 32-36), de « décentrement » (p. 56-57), d'« émergence (littératures émergentes) » (p. 65-67) et de « territorialisation » (p. 175-177), Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », 2005.

BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, New York, Routledge, coll. « Routledge classics », 1994 (pour la première édition), 2004 (pour la présente édition).

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur la négritude*, Paris, Présence africaine, 1955 (pour la première édition), 2004 (pour la présente édition)

----- et Françoise VERGÈS, *Nègre je suis, nègre je resterai*, Paris, Albin Michel, coll. « Itinéraires du savoir », 2005.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1952 (pour la première édition, coll. « Esprit »), 1971 (pour la présente édition).

HALL, Stuart, « Quand commence le « postcolonial » ? : penser la limite » (1996 pour l'édition anglaise ; traduit par Christophe JAQUET), dans *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, édition établie par Maxime CERVULLE, Paris, Amsterdam, 2008, p. 351-372.

HAUTION, Julien, « Esclavage : un passé qui ne passe pas. », dans le site *l'humanité fr.*, 25 août 2004 (<http://humanite.fr/node/339994> : dernière consultation le 15 janvier 2012).

LARCHER, Silyane, « Présentation. L'esclavage colonial : « un passé qui ne passe pas ? » », dans *Cités*, No. 25, Paris, Presses universitaires de France, janvier 2006, p. 151-152 (<http://www.cairn.info/revue-cites-2006-1-page-151.htm> : dernière consultation le 15 janvier 2012).

*Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs, Afrique, Caraïbe, Canada*, textes réunis par Jean BESSIÈRE et Jean-Marc MOURA, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 1999.

MEMMI, Albert, *Le portrait du colonisé/Le portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 1957 (pour la première édition, Corrèa), 1985 (pour la présente édition).

MOTOHASHI, Tetsuya, *Posuto-Koroniarizumu* (Postcolonialisme) (en japonais), Tokyo, Iwanami-shoten, coll. « Iwanami Shinsho », 2005.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadridge », 1999 (pour la première édition, coll. « Écritures francophones »), 2007 (pour la présente édition).

SAID, Edouard. W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978 (pour la première édition), 2003 (pour la présente édition).

-----, *Representations of the Intellectual*, New York, Vintages Books, 1994 (pour la première édition), 1996 (pour la présente édition).

-----, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1993.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « 12 Subaltern Studies : Deconstructing Historiography », dans *In Other Worlds*, New York, Routledge, coll. « Routledge classics », 1985 (pour la première édition, in *Subaltern Studies IV*, Oxford University Press), 2006 (pour la présente édition), p. 270-304.

-----, « Can the Subaltern Speak ? », dans *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), Urbana, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

-----, *Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993.

-----, *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1999.

WA THIONG'O, Ngũgĩ, *Decolonizing the Mind*, Oxford, James Currey/Heinemann, 1986 (pour la première édition), 1997 (pour la présente édition).

YOUNG, Robert J. C., *Postcolonialism*, New York, Oxford University Press, 2003.

## 7. ÉTUDES SUR LE CORPUS

BONNET, Véronique, « Émile Ollivier : la passion du pays natal ou l'écriture du deuil inachevé », dans *Nouvelles Études francophones*, Vol. XIV, No. 1, Nebraska, Presses universitaires du Nebraska, printemps 1999, p. 65-80.

CHANCÉ, Dominique, *L'auteur en souffrance*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 2000

-----, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2010.

LAROSE, Catherine, *Du non-lieu au lieu : pratique spatiale et construction identitaire dans Texaco, de Patrick Chamoiseau*, mémoire de M.A. présenté à l'Université de Montréal, 2010.

CROSTA, Suzanne, « Marronner le récit d'enfance : *Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant », dans *Récits d'enfance antillaise*, Sainte-Foy, Groupe de recherche et d'étude des littératures et civilisations de la Caraïbe et des Amériques noires (GRELCA), 1998([http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/chamoiseau\\_confiant.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/chamoiseau_confiant.html) : dernière consultation le 15 janvier 2012).

GAUVIN, Lise, « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », dans *Littérature*, No. 101, Paris, Armand Colin, février 1996, p. 5-24.

-----, « Un rapport problématique », dans *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 35-47.

-----, « L'écriture nomade », dans *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Québec, Boréal, 2000, p. 181-207.

-----, « 2. *Autor in fabula* : les contre-notes de Patrick Chamoiseau » (p. 37-49) et « 8. L'écrivain public : Émile Ollivier » (p. 145-158), dans *Écrire pour qui ?*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007.

GHINELLI, Paola, « Patrick Chamoiseau », dans *Archipels littéraires*, Montréal, Mémoires d'encrier, 2005, p.15-32.

HIROMATSU, Isao, « À propos de la stratégie narrative dans *Biblrique des derniers gestes* : figuration du personnage-narrateur », dans *Futsugo-hyogen Creole- bungaku-no Shigaku (La Poétique de la littérature créole de l'expression française)* (rapport de recherches subventionnés par le Ministère de l'Éducation nationale japonais), Sendai (Japon), Université du Tohoku, 2005, p. 49-63.

-----, « Remémoration créative dans *À bout d'enfance* : un récit d'enfance entre fiction et autobiographie », dans *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku*, No. 28, Sendai (Japon), Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku, 2008, p. 41-54.

-----, « Identité migrante ou impossible dans *Les urnes scellées* d'Émile Ollivier » dans *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku*, No. 29, Sendai (Japon), Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku, 2009, p. 1-20.

-----, « Remémoration créative de Patrick Chamoiseau : la description du « non-espace » dans *Un dimanche au cachot* » dans *Études de langue et littérature françaises*, No. 95, Tokyo (Japon), Société japonaise de langue et littérature française, 2009, p. 20-34.

-----, « La narration de la « non-histoire » dans *Mère-Solitude* d'Émile Ollivier », dans *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku*, No. 30, Sendai (Japon), Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku, 2010, p. 15-32.

-----, « Exil et « non-lieu » : la description spatiale dans *Passages* d'Émile Ollivier » dans *Nord-Est*, No. 3-4, Sendai (Japon), Section du Tohoku de la Société japonaise de langue et littérature françaises, 2010 , p. 33-47.

-----, « Écrire l'oralité en péril : stratégie d'autoreprésentation chez Patrick Chamoiseau » dans *Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku*, No. 31, Sendai (Japon), Société de langue et littérature françaises de l'Université du Tohoku, 2011, p. 20-34.

-----, « Énigme de l'enracinement dans *La Brûlerie* d'Émile Ollivier » (texte de conférence), présenté au colloque international intitulé « Université francophone d'Asie (UNIFA) », Maison franco-japonaise (Tokyo), octobre 2011.



JONNASSAINT, Jean, « Émile Ollivier », dans *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/L'Arcantère, 1984, p. 77-100.

MILNE, Lorna, *Patrick Chamoiseau : espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2006.

MOUDILENO, Lydie, « Patrick Chamoiseau : se faire « marqueur de paroles » », dans *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, 1997, p. 83-111

NDIAYE, Christiane, « De Césaire à Condé : quelques retours au pays natal », dans *De paroles en figures*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 137-177.

----- (dir.), *Études littéraires*, Vol. 34, No. 3, Québec, Département des littératures de l'Université Laval, été 2002.

----- (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2004.

PERRET, Delphine, *La créolité : espace de création*, Martinique, Ibis rouge, 2001,

PRAT, Michel, « Patrick Chamoiseau : un émule martiniquais de Gadda », dans *L'héritage de Caliban*, Condé-sur-Noireau (France), Jasor, 1992, p. 201-212

RÉJOUIS, Rose-Myriam, « 2. Le triomphe du héros en deuil dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau », dans *Veillées pour les mots*, Paris, Karthala, 2004, p. 31-79.

ROCHMANN, Marie-Christine, « Une autofiction : *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau », dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, Centre d'études linguistiques et littéraires francophones et africaines (CELFA) /L'Harmattan, 1996, p. 83-91.

ROYER, Jean, « Émile Ollivier : ne touchez pas à notre joie, elle est fragile », dans *Romanciers québécois : entretiens, essais*, Montréal, l'Hexagone, 1991, p. 242-248.

SATYRE, Joubert, « La Caraïbe », dans *Introduction aux littératures francophones*, Christiane Ndiaye (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2004, p. 141-196.

-----, *Émile Ollivier : cohérence et lisibilité du baroque*, Montréal, Centre international de documentation et d'information haïtienne, caribéenne et afro-canadienne (CIDIHCA), 2006.

## 8. OUVRAGES SUR LITTÉRATURE ET SOCIÉTÉ : ANTILLES ET QUÉBEC

BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Espaces francophones », 1999.

BERROUËT-ORIOU, Robert, « L'effet d'exil », dans *Vice Versa*, No. 17, Montréal, décembre 1986-janvier 1987, p. 20-21.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), « L'écriture migrante », dans *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 561-567.

BURTON, Richard. D.E., « Chapitre 5 : Espace urbain et créolité dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », dans *Le roman marron*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 179-200.

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, coll. « Poésie », 1939 (pour la première édition), 1983 (pour la présente édition).

CÉSAIRE, Ina, « Essai d'analyse stylistique du conte antillais », dans *Care*, No. 10, Paris, Éditions caribéennes, avril 1983, p. 98-103.

-----, *L'enfant des passages ou la geste de Ti-Jean*, Paris, Éditions Carinéennes, coll. « Veillées vivantes », 1987.

CHAMOISEAU, Patrick, « Que faire de la parole ? : dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », dans *Écrire la « parole de nuit »*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p.151-158.

-----, « La guerre doit être menée sur le terrain de l'imaginaire » (entretien réalisé par Les périphériques vous parlent), dans le site-internet *Les périphériques vous parlent*, No. 10, printemps 1998 ([http://www.lesperipheriques.org/article.php?id\\_article=353](http://www.lesperipheriques.org/article.php?id_article=353) : dernière consultation le 15 janvier 2012).

----- et Jean-Luc DE LAGUARIGUE (photographies), *Métiers créoles, tracées de mélancolies*, Paris, Hazan, 1999 (pour la première édition, Martinique, Traces HSE), 2001 (pour la présente édition).

-----, « Devenir des fondateurs... : plaidoyer pour un guerrier de l'imaginaire » (entretien réalisé par Les périphériques vous parlent), dans le site-internet *Les périphériques vous parlent*, No. 13, printemps 2000 (<http://www.lesperipheriques.org/ancien-site/journal/13/fr1310.html> : dernière consultation le 15 janvier 2012).

-----, *Livret des villes du deuxième monde*, Paris, Éditions du patrimoine, coll. « La ville entière », 2002.

-----, « Littérature : *Biblrique des derniers gestes*, un roman événement de Patrick Chamoiseau » (entretien réalisé par Jean-Claude LEBRUN), dans le site-internet *L'humanité fr.*, février 2002 (<http://humanite.fr/node/444463> : dernière consultation le 15 janvier 2012).

-----, « Les identités dans la totalité-monde : entretien avec Patrick Chamoiseau » (entretien réalisé par Silyane LARCHER), dans *Cités*, No. 29, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 121-134.

-----, « Interview de Patrick Chamoiseau, écrivain, chargé de mission du « Grand Saint-Pierre » : « Nous allons tenter un élan d'imaginaire » » (entretien réalisé par Ruby RABATHALY), Martinique, dans *France-Antilles Martinique*, 18 avril 2011 ([http://www.madinin-art.net/socio\\_cul/chamoiseau\\_le\\_Grand\\_Saint\\_Pierre.pdf](http://www.madinin-art.net/socio_cul/chamoiseau_le_Grand_Saint_Pierre.pdf) : dernière consultation le 15 janvier 2012).

CHANSON, Philippe, *La blessure du nom*, Belgique, Academia Bruylant, coll. « Anthropologie prospective », 2008.

CHAUDENSON, Robert, *Les créoles*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995.

DEBRAY, Régis *et al.*, *Haïti et la France, rapport à Dominique de Villepin ministre des Affaires étrangères*, Paris, La Table ronde, 2004.

*Dictionnaire du français régional des Antilles : Guadeloupe, Martinique*, article « marronner » (p. 116), Paris, Bonneton, 1997.

*Dictionnaire encyclopédique Désormeaux*, articles « figuier maudit » (Tome IV, p. 1128) et « Habitation » (Tome V, p. 1337-1338), Fort-de-France, Désormeaux, 1992.

DUFRENOT, Max-Auguste, *Critique de la créolité*, Lamentin (Martinique), Désormeaux, 2001.

DUPUIS, Gilles, « Redessiner la cartographie des écritures migrantes », dans *Globe*, Vol. 10, No. 1, 2007, p. 137-146.

FERGUSON, Charles Albert, « Diglossia », dans *Word*, Vol. 15, 1959, p. 325-340.

GLISSANT, Édouard, *La Lézarde*, Paris, Gallimard, 1958 (pour la première édition, Seuil), 1997 (pour la présente édition).

-----, *Le quatrième siècle*, Paris, Gallimard, 1964 (pour la première édition, Seuil), 1997 (pour la présente édition).

-----, « 44. Poétique naturelle, poétique forcée » (p. 401-419) et « 46. Roman des Amériques » (p. 435-449), dans *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981 (pour la première édition, Seuil), 1997 (pour la présente édition).

-----, *Poétique de la relation : poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.

-----, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993,

-----, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

-----, *Traité du tout-monde : poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

KANO, Yukiko, « Québec-jin wo totta Documentary Eiga-sakka, Pierre Perrault (1927-1999) » (Présentation du cinéma de Pierre Perrault (1927-1999)) (en japonais), dans *Revue japonaise des études québécoises*, No. 1, Tokyo, Association japonaise des études québécoises, 2009, p.75-88.

KUDO, Shin, « Mahogany kara Zen-Sekai he : Édouard Glissant ni okeru Sekai-Gatari no Houhou (De *Mahogany* à *Tout-Monde* : la méthode de narration-monde chez Édouard Glissant) » (en japonais), dans *Gengotai* (État linguistique), No. 8, Tokyo, Université de Tokyo, 2008, p. 21-43.

KUNDERA, Milan, « Beau comme une rencontre multiple », dans *L'Infini*, No. 34, Paris, 1991, p. 51-62.

LAROCHE, Maximilien, « Sentiment de l'espace et image du temps chez quelques écrivains québécois », dans *Voix et images du pays*, Vol. 7, No. 1, 1973, p. 167-182, (<http://id.erudit.org/iderudit/600274ar> : dernière consultation le 15 janvier 2012)

-----, *La double scène de la représentation*, Québec, Presses de l'Université Laval/Groupe de recherche et d'étude des littératures et civilisations de la Caraïbe et des Amériques noires (GRELCA), coll. « Essais », 1991.

LETCHIMY, Serge, « Tradition et créativité : les mangroves urbaines de Fort-de-France », dans *Carbet*, Vol. 2, juin 1984, p. 83-101.

-----, *De l'habitat précaire à la ville, l'exemple martiniquais*, avec la collaboration de Glibert BAZABAS, Paris, L'Harmattan, coll. « Objectif villes », 1992.

LOUDER, Dean R., Christian MORISSONNEAU et Eric WADDELL, « Du continent perdu à l'archipel retrouvé : le Québec et l'Amérique française », dans *Cahiers de géographie du Québec*, Vol. 23, No. 58, Québec, Département de géographie de l'Université Laval, 1979, p. 5-13 (<http://id.erudit.org/iderudit/021419ar> : dernière consultation le 15 janvier 2012)

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1988 (pour la première édition, Boréal, coll. « Papiers collés »), 1999 (pour la présente édition).

OLLIVIER, Émile, « Un travail de taupe : écrire avec un stigmate de migrant », dans *Possibles*, Vol. 8, No. 4, été 1984, p. 111-118.

-----, « Quatre thèses sur la transculture », dans *Cahiers de recherche sociologique*, Université du Québec à Montréal, Montréal, Vol. 2, No. 2, septembre 1984, p. 75-90.

-----, « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir », dans *Études littéraires*, Vol. 34, No. 3, Québec, Département des littératures de l'Université Laval, été 2002, p. 87-97 (<http://id.erudit.org/iderudit/007760ar> : dernière consultation le 15 janvier 2012).

PALCY, Euzhan, *Rue Cases-Nègres* (Film), France/Martinique, NEF Diffusion, 1983, 101 minutes.

PINALIE, Pierre, *Abdonise et Tèramène, les prénoms créoles*, Martinique, Désormeaux, 1997.

ROBIN, Régine, « Écriture migrante et américanité dans les débats récents sur la littérature, l'identité et la mémoire collective au Québec », dans *Enseignement du français au Japon*, No. 32, Tokyo, Société japonaise de didactique du français, 2004, p. 117-135.

ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, Pantin, Le Temps des cerises, 1944 (pour la première édition, Port-au-Prince, Imprimerie de l'État), 2000 (pour la présente édition)

SCHWARZ-BART, Simone, *Ti-Jean L'horizon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979.

SEMUJANGA, Josia, « De la littérature comme transculture », dans *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, p. 13-36.

## 9. OUVRAGES SUR LA THÉORIE LITTÉRAIRE

BARTHES, Roland, « L'effet de réel » dans *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1968 (pour la première édition), 1982 (pour la présente édition), p. 81-118.

BENVENISTE, Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 237-250.

BUDOR, Dominique et Walter GEERTS, « Les enjeux d'un concept », dans *Le texte hybride*, Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 7-25.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

-----, « Autobiographie / vérité / psychanalyse », dans *Autobiographiques*, Paris, Presses universitaires de Paris, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 61-79

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.

COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » dans *Dits et écrits* (1954-1988), Tome I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

LECARME, Jacques et de Eliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* (nouvelle édition augmentée), Paris, Seuil, 1975 (pour la première édition), 1996 (pour la présente édition).

NOE, Keiichi, *Monogatari-no Tetsugaku* (La philosophie du récit) (en japonais), Tokyo, Iwanami-shoten, coll. « Iwanami Gendai Bunko », 1996 (pour la première édition), 2005 (pour la présente édition).

PARRAU, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin, coll. « Belin Poche », 1995 (pour la première édition), 2009 (pour la présente édition).

SARTRE, Jean-Paul, « *Sartoris* » (1938, p. 7-13) et « À propos de « *Le Bruit et la Fureur* » : la temporalité chez Faulkner » (1939, p. 65-75), dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

TAKAHASHI, Masao, *William Faulkner* (en japonais), Tokyo, Tokyo-Kenkyusha, 1960.

TODOROV, Tzvetan, « Appendice : les hommes-récits », dans *Grammaire du Décaméron*, The Hague/Paris, Mouton, 1969, p. 85-97.

-----, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1971 (pour la première édition, coll. « Poétique »), 1980 (pour la présente édition).

-----, *La notion de littérature*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1987.

VETTERS, Carl et Marcel VUILLAUME, « Comment ressusciter le passé ? », dans *Cahiers Chronos*, No. 3, Andrée Borillo *et al.* (dir.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 109-123.

WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages : note sur la métalepse narrative », dans *Poétique*, No. 130, Paris, Seuil, avril 2002, p. 235-253.

ZUMTHOR, Paul, « Parole de pointe (le rakugo japonais) », dans *La nouvelle revue française*, No. 337, Paris, Nouvelle revue française (NRF), février 1981, p. 22-32.

## 10. DIVERS

DELEUZE, Gilles et de Félix GUATTARI, *Rhizome : introduction*, Paris, Minuit, 1976.

DESCARTES, René, *Lettres-préface des Principes de la philosophie* (1647), Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1996, surtout p. 74-75

DERRIDA, Jacques, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001.

FUSS, Diana, *Essentially Speaking*, New York, Routledge, 1989.

*Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, articles « Dédution » (p. 643), « Induction » (p. 1318) et « Souffleur » (p. 2405), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2007.

POPPER, Karl, « La connaissance conjecturale : ma solution du problème de l'induction », dans *La connaissance objective, une approche évolutionniste* (traduit de l'anglais par Jean-Jacques ROSAT), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1972 (pour la première édition anglaise), 1991 (pour la présente édition), p. 39-78.



